

# EL REPERTORIO EN LA ESPECIALIDAD DE CLARINETE EN LAS ESCUELAS DE MÚSICA DE NAVARRA.



**INMA CALAHORRA FERNÁNDEZ**

**DIRECTOR: ARTURO GOLDARACENA ASA**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

***“Máster Universitario en Desarrollo de las Capacidades Musicales”***

**SEPTIEMBRE 2013**



## AGRADECIMIENTOS

---

*A todos los que me han ayudado y han hecho posible este trabajo.*

*Agradecer de manera especial a mi director, Arturo Goldaracena, por su implicación, sus interesantes aportaciones y motivación a lo largo del proceso de realización de este trabajo.*

*A mi familia por su comprensión y por estar siempre ahí apoyándome en mis estudios.*

*Al profesorado del Máster por todos los conocimientos que me han aportado en las diversas asignaturas.*

*A mis compañeros, por su inestimable compañerismo y por los buenos momentos vividos.*

*A todo el profesorado de clarinete de las diferentes escuelas de música que ha colaborado en las entrevistas, por su disponibilidad, su sinceridad y su tiempo.*

*A Fernando y David, por sus buenos consejos, su constante apoyo moral y por estar ahí siempre que los he necesitado.*





## ÍNDICE

---

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
1.1.    Justificación e interés del estudio.....	7
1.2.    Objetivos de la investigación.....	9
1.3.    Contexto de la investigación.....	10
<b>2. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>13</b>
2.1.    El repertorio en el proceso enseñanza-aprendizaje.....	14
2.2.    La técnica como parte del repertorio en la enseñanza instrumental.....	17
2.3.    Los diferentes tipos de “músicas”.....	20
2.4.    Las “músicas” en el ámbito académico.....	22
<b>3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>25</b>
3.1.    Metodología de la investigación.....	25
3.1.1.    Técnicas de recogida de datos.....	27
3.1.2.    Triangulación de datos.....	28
3.2.    Trabajo de campo.....	29
3.2.1.    Análisis legislativo.....	29
3.2.2.    Las entrevistas.....	38
3.2.2.1.    Modelo de entrevista.....	39
3.2.2.2.    Categorización.....	42
3.2.2.3.    Análisis de las entrevistas.....	43
3.2.3.    Análisis de materiales didácticos.....	81
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>99</b>
4.1.    En relación con los objetivos planteados.....	99
4.2.    Conclusiones generales.....	107
4.3.    Reflexiones finales.....	111
<b>5. REFERENCIAS.....</b>	<b>115</b>
5.1.    Bibliografía.....	115
5.2.    Documentos legislativos.....	119
5.3.    Índice de figuras.....	120



# 1. INTRODUCCIÓN

---

## 1.1. JUSTIFICACIÓN E INTERÉS DEL ESTUDIO.

El presente trabajo de investigación se centra en el estudio y análisis del tipo de repertorio que se emplea en las escuelas de música de Navarra, vinculado a la metodología actual dentro de la enseñanza de clarinete.

Tras finalizar los estudios superiores de clarinete me he incorporado como docente en diversas escuelas de música, lo cual me ha llevado a reflexionar sobre los diversos aspectos relativos al repertorio y los usos que se hacen del mismo en el aula. Hoy en día, existe gran cantidad de materiales didácticos que facilitan el proceso enseñanza-aprendizaje de las diferentes especialidades instrumentales. Sin embargo, algunas de las preguntas que nos planteamos en este trabajo con relación a esos materiales son: ¿Qué tipo de música contienen? ¿Cómo se abarcan los contenidos a través del repertorio? ¿Qué lleva al profesorado a la elección de uno u otro material?

Tal y como están reguladas las enseñanzas musicales, conviene aclarar que habitualmente se denominan *enseñanzas elementales de música* a las enseñanzas regladas que se imparten en conservatorios y *enseñanzas no regladas* a aquellas que se imparten en escuelas de música, si bien ambas pudieran considerarse como *elementales* puesto que están dirigidas fundamentalmente a las primeras etapas formativas. Con la finalidad de evitar posibles confusiones terminológicas en el lector, a lo largo de este trabajo utilizaremos esta misma terminología para referirnos a una u otra opción educativa.

Algunos de los objetivos de las enseñanzas no regladas que se imparten en las escuelas de música a los que se hace referencia en la legislación, así como en las programaciones de los centros, y directamente relacionados con nuestros intereses investigadores, son: “desarrollar una oferta amplia y diversificada de educación musical” o “potenciar el interés por la audición de todo tipo de música”.

Por otro lado, cada vez es mayor el interés mostrado, tanto desde el ámbito académico como desde el investigador, sobre los diferentes estilos de música

susceptibles de ser trabajados en el aula. Nos movemos entre la tradición académica (música clásica) y las nuevas propuestas didácticas que incorporan las músicas actuales como el pop, rock, jazz, entre otros.

Todos estos aspectos reseñados evidencian la importancia que tiene la elección del repertorio y el modo de abordarlo a lo largo del proceso de aprendizaje instrumental. Con el fin de conocer la realidad sobre el mismo que hoy en día se trabaja en la especialidad de clarinete en las diferentes escuelas de música de Navarra, hemos realizado entrevistas semiestructuradas a diferentes profesores de esta especialidad. Su opinión y su manera de abordar el tratamiento del repertorio centrarán el presente estudio. Además, también ha sido de nuestro interés la revisión de documentos legislativos y el análisis de los materiales didácticos más utilizados por parte del profesorado en el proceso de enseñanza-aprendizaje de clarinete.

La realización de los diferentes apartados del trabajo nos permitirá establecer relaciones entre ellos para poder extraer unas conclusiones respecto a los objetivos planteados.

## 1.2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.

Una vez planteado el interés de nuestra investigación, nos marcamos una serie de objetivos principales que guiarán este trabajo:

- Analizar el tipo de repertorio que se utiliza en las escuelas de música para llevar a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje de clarinete en Navarra.
- Establecer los factores que determinan la elección de un determinado repertorio por parte del profesorado de las escuelas de música.
- Determinar la relación que existe entre el repertorio y los objetivos y contenidos educativos presentes en el proceso enseñanza-aprendizaje.
- Observar si se han producido cambios respecto al repertorio que se trabaja en el aula derivados de las diversas reformas educativas.
- Comprobar la conexión entre el repertorio que se trabaja en las escuelas de música y el que, posteriormente, se lleva a cabo en las enseñanzas profesionales de clarinete.

### 1.3. CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN.

A lo largo del siglo XIX, se produce un gran avance en lo concerniente a la teoría y metodología de la enseñanza, es decir, la pedagogía y la didáctica. A su vez, la educación musical experimenta una gran transformación, surgiendo numerosas teorías referidas a la didáctica de la música (Goldaracena, 2009). Al mismo tiempo, se experimenta un mayor interés de la burguesía por acceder a la formación musical. Todo ello, propicia la creación de nuevos centros educativos a lo largo de los siglos XIX y XX: los conservatorios<sup>1</sup> de música (Sarget, 2005).

En ese mismo siglo, los conservatorios de música empiezan a extenderse en Europa adoptando un modelo de formación específica y se propicia, sobre todo, la especialización instrumental, aunque terminan abarcando también la pedagogía, composición, dirección e investigación.

Éstos, desde sus inicios, van encaminados hacia una orientación profesional. En la actualidad, seguimos utilizando el término “Conservatorio” para referirnos a la mayoría de centros de enseñanzas musicales regladas. No obstante, en el *Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre*, sobre Reglamentación General de los Conservatorios de Música, se introduce por primera vez en España el concepto “enseñanzas de música no profesionales” en su artículo octavo:

“Además de la profesional, los conservatorios están autorizados a tener una sección de enseñanza no profesional. Los programas de ésta serán de menor contenido y profundidad. Los cursos aprobados carecerán de validez para pasar a la profesional y en toda la documentación con ella relacionada deberá constar textualmente “enseñanza no profesional”.

A partir de 1970 se empiezan a crear escuelas de música que imparten las enseñanzas elementales regladas (Goldaracena, 2009). Sin embargo, no es hasta la entrada en vigor de la *Ley Orgánica 1/1990, 3 de octubre de Ordenación General del*

---

<sup>1</sup> El origen de la palabra “Conservatorio” procede de la Italia del siglo XVI. Pedrell y Torres Oriol (s.XIX) lo definen como “el nombre dado a las escuelas públicas de música porque en ellas se conservan las tradiciones técnicas y el gusto artístico” (Sarget, 2005).

*Sistema Educativo (LOGSE)* cuando éstas adquieren su propia personalidad, al margen de las enseñanzas oficiales regladas impartidas en los conservatorios. En la misma, se prevén dos tipos de oferta formativa: enseñanza reglada, dirigida a una cualificación de profesionales y conducente a una titulación, y una enseñanza no reglada orientada hacia la formación de personas que deseen acercarse a la práctica musical con objeto de adquirir una cultura musical. Nuestro trabajo se va a centrar en la enseñanza no reglada impartida en las escuelas de música.

En la Comunidad Foral de Navarra esta oferta formativa no profesional quedó regulada por el *Decreto Foral 421/1992 de 21 de diciembre*, por el que se establecen las normas básicas por las que se regirá la creación y funcionamiento de las escuelas de música y danza. El artículo 3 de este Decreto dispone lo siguiente:

“Las Escuelas específicas de Música y Danza son centros docentes de enseñanzas no regladas que ofrecen una formación práctica, dirigida a aficionados de cualquier edad y orientan hacia estudios profesionales a quienes demuestren una especial aptitud y vocación”.

La creación de las escuelas de música propicia que la enseñanza musical sea accesible a toda la población que lo desee. Así pues, están orientadas fundamentalmente a la formación de aquellos que quieran acercarse a la práctica musical desde una perspectiva aficionada, sin olvidar a aquellos que deseen orientarse hacia los estudios profesionales.

El nuevo sistema educativo comportó cambios importantes en la organización y planificación de la docencia en los conservatorios y en las escuelas de música. La nueva normativa dotó a las enseñanzas elementales no regladas una capacidad de organización y una autonomía pedagógica inexistente hasta el momento. En Navarra, foco de nuestro estudio, esto se tradujo en la legislación específica citada anteriormente y sobre la que profundizaremos más adelante.

A partir de este momento, las escuelas de música de Navarra tuvieron que confeccionar un Plan Pedagógico con un diseño curricular específico adaptado a la propia realidad interna y al contexto socioeconómico y cultural de su ámbito de

influencia (*Decreto Foral 421/1992 de 21 de diciembre*). Este documento debe incluir las programaciones de cada una de las especialidades instrumentales ofertadas, haciendo referencia al conjunto de objetivos, contenidos, métodos pedagógicos y criterios de evaluación que regulan la práctica de un instrumento.

Esto es relevante en cuanto a la parte que nos corresponde, puesto que es indispensable que el repertorio se adapte a cada contexto. Es decir, hay que atender a la tradición social y cultural del entorno donde se ubica la escuela de música.

Según Pliego de Andrés (2006), el currículo es una propuesta abierta, por lo que cada profesor lo desarrollará adaptándolo a su ámbito de acción. Por lo tanto, el material de trabajo, estudios, ejercicios, obras musicales, etc., que constituyen el repertorio, es algo que los propios centros van a decidir con autonomía y en función de sus intereses.

Por tanto, parece obvio que el material de trabajo sea un aspecto fundamental en el tratamiento de cualquier especialidad instrumental, más si cabe en las enseñanzas no regladas, debido a su propia función social y cultural, además de educativa. En el caso de las escuelas de música, es fundamental que exista una conexión entre la tradición musical occidental (clásica) con el folklore local y con la diversidad de músicas que rodean al entorno de éstas y al alumnado.

Una vez situado el objeto de nuestra investigación y haber visto la relevancia que éste tiene dentro de las enseñanzas no regladas en las escuelas de música y en el proceso de enseñanza-aprendizaje instrumental, vamos a situar el repertorio en el contexto teórico que nos permita abordar el trabajo de campo de nuestra investigación.



## 2. MARCO TEÓRICO.

---

En este capítulo trataremos de establecer una fundamentación teórica que sustente nuestro trabajo de investigación. En primer lugar, consideramos necesario precisar qué entendemos por repertorio y dónde lo ubicamos en el proceso de enseñanza-aprendizaje de un instrumento. Posteriormente, definiremos los diferentes tipos de “músicas” que nos podemos encontrar en los diversos materiales y que van a conformar el repertorio. Por último, veremos diferentes enfoques acerca de su introducción en el ámbito académico.

Uno de los problemas que nos hemos encontrado es la diferencia de acepciones de la palabra *método*. Según Jorquera (2002), el diccionario *Vox* hace referencia a la palabra *método* como “modo ordenado de proceder para llegar a un resultado o fin determinado”. Por otro lado, el *Dizionario Garzanti di Filosofia* señala que el *método* es un “conjunto de prescripciones relacionadas con la realización de una actividad de modo óptimo”. Así pues, podemos entender el *método* de manera general siendo *el* cómo de una actividad (procedimiento), es decir, responde a las siguientes preguntas: ¿Qué pasos tenemos que seguir? ¿Qué herramientas debemos utilizar? ¿Qué actitud debemos adoptar? ¿Cómo planificar una clase? (Mira, 2008).

En nuestro trabajo, no vamos a estudiar los diferentes métodos pedagógico-musicales existentes para abordar la manera de enseñar, como los conocidos métodos activos, entre otros, los cuales responden a diferentes teorías de aprendizaje que mejoran el proceso de enseñanza-aprendizaje. Lo que nos interesa son los materiales didácticos (repertorios) que se utilizan como herramientas para la consecución de objetivos y que conforman una parte fundamental de la metodología de la enseñanza del clarinete.

Siendo conscientes de lo poco acertado del uso de la palabra *método* para referirse exclusivamente a un material de trabajo, generalmente impreso, no es menos cierto que se siguen editando materiales que se autodenominan *métodos*, y que pretenden ofrecer una secuenciación más o menos completa para el aprendizaje de un determinado instrumento musical. Esta es la acepción a la que nos referimos en este trabajo cuando utilizamos la palabra “método”.

## 2.1. EL REPERTORIO EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE.

El proceso de enseñanza-aprendizaje cuando se basa exclusivamente en el estudio de un repertorio o programa de obras tiene resultados muy poco efectivos. Sin embargo, cuando está basado en una programación proporciona rendimientos más eficaces para el alumno (Moreno, 2005). De esta forma, en la programación se planifican las actividades y tareas en las que se definen los objetivos y contenidos específicos, junto con las actividades de enseñanza y evaluación para cada grupo de un nivel educativo concreto. En este sentido, Vilar (2000) afirma que la programación actual sustituye y amplía lo que anteriormente se había conocido como “programa”, referido a una mera lista de obras instrumentales que según la dificultad marcaban los niveles: elemental, medio y superior.

Con la entrada en vigor de la LOGSE se pretende un procedimiento inverso: la elección de las obras es el resultado de la determinación de objetivos propuestos y la adecuada secuenciación de los contenidos (Moreno, 2005).

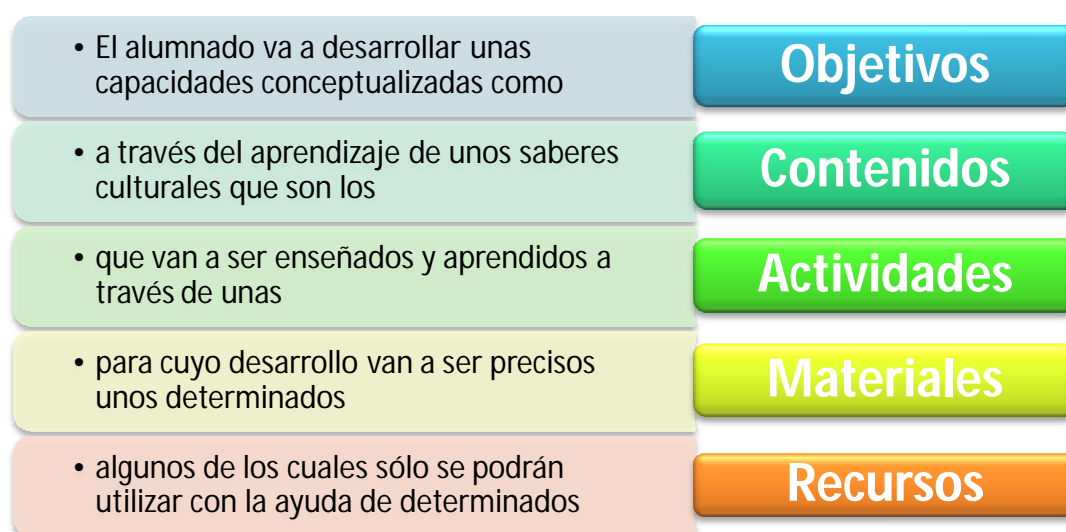
De acuerdo con esta autora, entendemos repertorio instrumental como el conjunto de obras mediante el cual se trabaja parte de los contenidos musicales específicos de cada instrumento. Pero avanzando en esta definición, nos referiremos al repertorio no sólo teniendo en cuenta las obras, sino todo el corpus escrito, a veces no tan musical pero sí más técnico, también utilizado en el aprendizaje instrumental, como escalas, arpeggios, estudios, entre otros (Vilar, 2000).

La selección del repertorio debe ser un trabajo minucioso que atienda a las necesidades e intereses del alumnado, proporcionando variedad de estilos y géneros. No obstante, la enseñanza de la música no se ha de centrar únicamente en el repertorio, sino que como afirma Díaz (1998), en ella intervienen diversidad de materiales. Por un lado, aquellos que se presentan en papel (libros, partituras, revistas especializadas), por otro lado, materiales de aula tales como discos, instrumentos, soportes informáticos.

Por ello, vamos a considerar el repertorio dentro del apartado referente a los materiales didácticos en las programaciones. Es decir, nos referiremos al repertorio como material didáctico, el cual nos permite mediante una correcta secuenciación de contenidos alcanzar una serie de objetivos.

Por otra parte, no siempre se elige el repertorio en función de la relación de contenidos, ya que hay diferentes factores a tener en cuenta a la hora de seleccionarlo: sociológicos, psicológicos y epistemológicos (Coll, 1992). Así pues, el repertorio debe permitir al alumno aprender más, no sólo atendiendo a una ordenación de dificultades, sino también a elementos como la motivación, la relación, la significatividad, la contextualización y la socialización (Moreno, 2005).

Vilar (2000) nos indica un esquema muy visual para entender el lugar donde ubicar el repertorio.

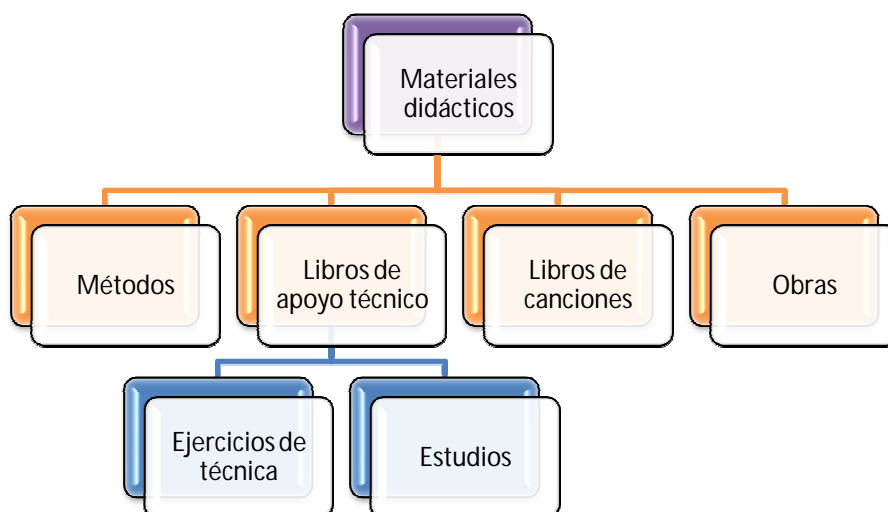


*Fig. 2.1. Esquema sobre la ubicación del repertorio.*

Como vemos, los objetivos que nos planteemos van a determinar qué contenidos debemos enseñar y cuáles van a ser los modos de aprendizaje que vamos a proponer, los cuáles se vehicularán a través de unos materiales con la ayuda de unos recursos.

Frente a la diversidad de materiales que intervienen en la enseñanza de la música, en nuestro trabajo nos centraremos en los métodos, libros, partituras y obras utilizados en las escuelas de música para el proceso de enseñanza-aprendizaje del clarinete.

Aunque somos conscientes de que existen diversas maneras de clasificar los diferentes materiales didácticos en soporte papel empleado, a continuación mostramos un esquema que consideramos que puede resultar de utilidad:



*Fig. 2.2. Esquema-clasificación de materiales didácticos.*

Según este esquema, los materiales didácticos que nos vamos a encontrar son:

- Métodos: libros o colección de ellos, secuenciados y organizados de manera que pueden integrar los diferentes aspectos y contenidos necesarios para el estudio de un instrumento.
- Libros de apoyo técnico: ejercicios y estudios.
- Libros de canciones: bandas sonoras de películas, canciones Disney, música latina, música pop, rock, jazz, etc.
- Obras: pertenecientes a la música clásica.

Como hemos explicado anteriormente, los ejercicios técnicos también forman parte del repertorio, ya que son materiales didácticos que nos permiten desarrollar ciertas capacidades en el alumnado. A continuación, vamos a precisar cómo queda integrada la técnica dentro del repertorio en el proceso enseñanza-aprendizaje instrumental.

## 2.2. LA TÉCNICA COMO PARTE DEL REPERTORIO EN EL APRENDIZAJE INSTRUMENTAL.

Según Jorquera (2002), tras el desarrollo, tanto de la imprenta musical masiva como de la grabación fonográfica, comenzaron a difundirse las obras de arte hacia un público más numeroso. Por ejemplo, refiriéndonos a la imprenta, se fueron creando libros de ejercicios que los propios maestros de instrumento escribían para sus alumnos.

También cabe destacar que a partir del siglo XVII se empieza a desarrollar el virtuosismo instrumental, lo cual produjo la necesidad de buscar estrategias para perfeccionar el dominio técnico del instrumento. Esto llevó a que la denominada técnica estuviera en un primer plano en el aprendizaje instrumental. De esta forma, la música se entiende como un producto, sin tener en cuenta el proceso comunicativo y las vivencias suscitadas por la experiencia musical.

Sin embargo, hay que entender que estos textos tenían un carácter diferente en aquella época, ya que el objetivo de los mismos era el hecho de dar solución a dificultades específicas que precisaban algunas obras. Y llegaron a considerarse como ejercicios de los que no se podía prescindir para el aprendizaje del instrumento. De forma que se empezaron a separar los libros de ejercicios de las propias obras, olvidando el origen y la función de éstos.

“La hija de Clara Schumann, María, escribió que su madre dedicaba regularmente tres horas por día improvisando pasajes y ejercicios. Cuando le pidió a su madre que anotara sus ejercicios técnicos diarios, Clara Schumann contestó que no podría hacerlo, su labor de ejercicios y pasajes cambiaba de un día a otro, según cuál era el aspecto de la técnica en que deseaba trabajar”.

(Gellrich, M & Parncutt, 1998, p.9).

Esto llevó a un cambio en la práctica instrumental. Si lo que se había dado hasta el momento era la invención de pequeñas piezas y la improvisación, durante el siglo XIX cobraron más importancia los libros de música y la repetición de ejercicios como algo necesario. Con lo cual, la técnica se transformó en un fin en sí mismo con ejercicios muy valiosos pero totalmente descontextualizados (Jorquera, 2002).

Hoy en día, según afirma Vilar (2000), gran parte de este repertorio (técnico) se encuentra en recopilaciones de material que se conoce como “métodos”, un término proveniente del siglo XIX.

Refiriéndonos al clarinete, desde el siglo XIX este instrumento ha tenido un continuo desarrollo y perfeccionamiento mecánicos, que ha venido acompañado de una continua evolución en su enseñanza. Han sido varios los autores que se han preocupado por escribir libros para su aprendizaje desde el siglo XIX y que todavía se siguen utilizando en la actualidad, como son Hyacinthe Eléonore Klosé, Carl Baermann y Pierre Lefèvre, entre otros. En España cabe destacar a Antonio Romero.

Según Vilar (2000), la metodología utilizada en las clases, no puede reducirse a la lista de métodos, entendiendo como tales los libros diseñados en el siglo XIX y que todavía, en ocasiones, se siguen utilizando. Se considera más conveniente la integración de los materiales que se contienen en ellos en nuevos libros diseñados para cubrir los objetivos actuales.

Actualmente, las ediciones se han modernizado y la progresión de los ejercicios y estudios propuestos para el aprendizaje instrumental se han adecuados a las nuevas metodologías y necesidades educativas. De manera que, la técnica se debe trabajar de manera amena para que el alumno se sienta motivado y, sobre todo, los ejercicios deben estar adaptados al proceso evolutivo de cada alumno. Por ello, si se presenta a un alumno un ejercicio técnico que incluye una dificultad que puede ser resuelta con un esfuerzo razonable, estamos potenciando la motivación.

De acuerdo a Jorquera (2002), hay que tener en cuenta las diferencias individuales. De manera que resulta más funcional los ejercicios inventados ex profeso, de modo que la técnica se irá elaborando a partir de la música misma, de la pieza musical que se estudia. Cada profesor debería “fabricar” una técnica apropiada según las características físicas, motrices, cognitivas y afectivas de cada alumno.

Mariño (1994) señala que sería conveniente trabajar la “técnica base”<sup>2</sup> de un instrumento mediante el razonamiento y eliminar la dificultad de la lectura de los

---

<sup>2</sup> Entendiendo “técnica” como la habilidad necesaria para coordinar los músculos (dedos, manos, muñecas, brazos, lengua, labios, etc.) a la velocidad que pretendemos (Mariño, 1994).

ejercicios técnicos. La repetición de un ejercicio no debe considerarse como un aprender de memoria. Así mismo, la técnica se consigue desarrollar mejor si se practican muchos ejercicios relacionados, en lugar de repetir los mismos cientos de veces. Los ejercicios técnicos se deben entender como formulas completas y no como notas sueltas.

Por otra parte, además de la parte técnica, hemos citado anteriormente otros materiales que también forman parte del aprendizaje del clarinete. No obstante, lo que a nosotros realmente nos interesa para nuestro trabajo es el tipo de repertorio que contienen estos materiales utilizados en las aulas para el aprendizaje del clarinete. Por ello, vamos a describir a continuación los diferentes tipos de repertorio que nos podemos encontrar en los diversos materiales.

### 2.3. LOS DIFERENTES TIPOS DE “MÚSICAS”.

Siendo conscientes de las diversas denominaciones que recibe la clasificación de los diferentes tipos de músicas, en nuestro trabajo nos vamos a referir a: la clásica o “cultura”, la moderna o “popular” y la tradicional o “folklórica”.

Según el diccionario de la *Real Academia Española* (RAE), se atribuye el término “música clásica” a la música de tradición culta. Su nomenclatura aparece por primera vez en el *Oxford English Dictionary* en 1836 refiriéndose a las composiciones europeas más destacadas del siglo anterior. En la actualidad, seguimos utilizando este concepto para referirnos a la música de tradición Occidental compuesta desde el siglo XV y que sigue estando presente a día de hoy.

Por otro lado, de acuerdo con Flores (2008), atribuimos como “música popular” al conjunto de músicas ligeras o comerciales, incluyendo el pop y rock en todas sus variantes, el jazz y otros géneros actuales, que se han ido desarrollando a lo largo del siglo XX. Éste proviene del término *popular music* anglosajón, y al traducirlo al español, el término popular tiende a ser relacionado con la música tradicional o la música folklórica. Por ello suele utilizarse junto a otros términos como moderna, actual o urbana.

Como hemos comentado, a lo largo del siglo XX han ido apareciendo numerosos géneros y estilos dentro de lo que hemos considerado “música popular o moderna”. Hasta la primera mitad del siglo XX, encontramos diferentes estilos como el Blues, el gospel, el jazz (ragtime, swing, be bop), música country (hillbilly, country&western, Rock&roll, soul (funky), pop británico (música beat, rhythm and blues, rock británico). A partir de la década de los 60, se desarrolla la música folk, el blues británico, el rock progresivo, la música punk, el hard rock, el heavy metal y sus variantes, entre otros.

Y por último, la música tradicional o folklórica. La RAE define “folclore” como el conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo. Si lo atribuimos a la música, la principal característica de ésta es la transmisión oral de las canciones y de las melodías. También hay que considerar que esta música se ha recopilado en forma de cancioneros y cada vez es mayor su introducción en las aulas.



De hecho, a partir de la LOGSE se utiliza en muchos sitios para el aprendizaje instrumental, sobre todo en los niveles iniciales.

Incluiremos dentro de la música folklórica o tradicional todo tipo de canciones infantiles, canciones de cuna, villancicos, dianas, himnos, danzas, entre otros.

Sin embargo, en muchas ocasiones, las diferentes publicaciones dejan de lado la música tradicional para referirse, únicamente, a la dicotomía entre música culta y popular. Un ejemplo de ello es Carl Dahlhaus,. Este autor no habla de músicas clásicas ni modernas, sino de música artificial y música natural (Vilar, 1997). La música clásica vendría a coincidir con la música artificial, y la música natural es aquella que se transmite por tradición oral y los medios de comunicación. Según este autor, las escuelas de música y conservatorios en los que nos hemos formado han dedicado una atención exclusiva a las músicas artificiales.

## 2.4. LAS “MÚSICAS” EN EL ÁMBITO ACADÉMICO.

Con la entrada en vigor de la LOGSE a comienzos de los noventa, muchos conservatorios elementales pasaron a ser escuelas de música, de manera que se produce un cambio sustancial en el objetivo de las mismas respecto al de los conservatorios elementales, ya que la finalidad de éstas es acercar la música a todo aquel que lo desee. Con lo cual, se hace imprescindible atender a las demandas sociales actuales y, por consiguiente, es necesario un giro en el repertorio a trabajar en las aulas para adaptarse al nuevo perfil de alumnado.

El ambiente musical al que tienen acceso nuestros jóvenes ha cambiado mucho en las últimas décadas. El jazz, el pop y otras músicas del mundo y también la música clásica, han aportado nuevos elementos rítmicos, armónicos y melódicos que hacen necesario reconsiderar el planteamiento del aprendizaje de la música (Gómez, 2009). Por ello, cada vez son más las publicaciones relacionadas con el tipo de música que se debe trabajar en las aulas con el fin de responder a las necesidades y gustos de nuestros alumnos. No obstante, cabe destacar que la mayoría de esas publicaciones se preocupan por la música que se trabaja en la enseñanza obligatoria (primaria y secundaria), y sin embargo, pocas hablan de la música a trabajar en las aulas de las escuelas de música.

Por tanto, es conveniente reflexionar, reconsiderar y enriquecer los contenidos y los procesos de enseñanza elemental de la música de nuestros centros, con el objetivo de acercarlos a la realidad musical actual y dar respuesta a las necesidades que generan los nuevos medios de reproducción y comunicación que ponen al alcance de nuestros estudiantes todo tipo de músicas (Gómez, 2009).

Según Martínez (1998), siguen existiendo unos tópicos sobre el escaso valor estético que se les da a las músicas populares y su finalidad comercial. Sin embargo, a la música “clásica” o de tradición “culta” se le ha dado un papel privilegiado en la enseñanza musical y se ha considerado como modelo estético o referencia cultural.

Ciertamente, el repertorio con el que trabajamos va a depender del tipo de centro: conservatorio, escuela de música o centro de enseñanza obligatoria. De forma que en los conservatorios, básicamente orientados a la formación de intérpretes y compositores, se sigue trabajando según la tradición académica centrándose en el

repertorio “clásico”. Por el contrario, las escuelas de música responden a una función social muy diferente a la de los conservatorios, por lo que el repertorio que se trabaja en ellas debe responder a las necesidades actuales.

Según la citada autora, el papel privilegiado que se le da a la música “clásica” bloquea a menudo la posibilidad de acercar otros repertorios a las aulas de música. Coincidiendo con Goldaracena (2009), señala que el problema en muchos casos es el cómo podemos enfrentarnos a trabajar con esas “otras músicas”, cuando la formación del profesorado que actualmente imparte clases en las escuelas de música se ha formado bajo la tradición, es decir, con la música “clásica”. En este sentido, Martínez (1998) se plantea el reconsiderar estas músicas haciendo desaparecer los prejuicios que impiden valorarla como un objeto digno para el mundo académico.

Por otro lado, desde una perspectiva etnomusicológica, el estudio de la música debe estar en relación con su contexto cultural y social, ya que la música forma parte de un pueblo o sociedad donde intervienen diversos elementos culturales. De forma que debemos observar la educación musical de manera más amplia e ir más allá del enfoque tradicional basado fundamentalmente en las músicas occidentales. Esto se evidencia todavía más claramente en las escuelas de música, por tratarse de centros que acogen a estudiantes de diversos ámbitos sociales y culturales, y cumplen una función difusora e integradora de las músicas que se desarrollan en la cultura local (Goldaracena, 2009). Al respecto, podemos reseñar que no es tarea fácil del profesorado, atender a la diversidad racial y cultural que puede tener lugar en los centros de enseñanzas no regladas de música.

En definitiva, se evidencia la complejidad que conlleva en muchas ocasiones elegir un determinado repertorio debido a los diversos enfoques, tradiciones y prejuicios que existen por parte de los que actualmente imparten clase en las escuelas de música. Sin embargo, es tarea de éstos tener en cuenta los diferentes factores que pueden influir en la elección de los diversos tipos de música que conforman el repertorio a trabajar en el proceso enseñanza-aprendizaje, adecuando el mismo a las necesidades sociales y culturales del momento y tratando de responder a la actual demanda.

“Los profesores de música debemos hacer frente a grandes exigencias; debemos aprender una amplia variedad de estilos musicales y luchar por una multimusicalidad que nos permitirá pensar y hablar en más de un "dialecto musical". Debemos intentar conocer una variedad de música mucho mayor que antes y escoger con criterios musicales los repertorios culturalmente representativos y las interpretaciones más auténticas y, como siempre, debemos procurar descubrir las necesidades e intereses de nuestros estudiantes, tarea tanto más ardua que antes por la complejidad de la diversidad cultural y, también por las diferencias generacionales que existen entre estudiantes y profesores”.

(Giraldez, 1997).

### 3. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

---

#### 3.1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Para poder llevar a cabo un trabajo de investigación, debemos tener en cuenta qué técnicas y procedimientos de recogida de datos y análisis se utilizarán con el fin de cumplir con los objetivos propuestos inicialmente. En este apartado se va a describir el tipo de metodología utilizada en la realización de nuestro trabajo.

“La metodología constituye el marco de referencia conceptual que describe y justifica la utilización de principios y métodos más adecuados a la hora de abordar un proyecto de investigación” (Ibarretxe, 2006).

Existen básicamente dos tipos de enfoques metodológicos a la hora de abordar una investigación. Así pues, por un lado, se encuentra la metodología cuantitativa, procedente de una tradición positivista. Ésta se basa en aspectos observables susceptibles de cuantificación y utiliza la estadística para el análisis de los datos. Según Taylor y Bodgan (1987), “los positivistas buscan los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos”.

Por otro lado, la metodología cualitativa, fundamentada en principios teóricos tales como la fenomenología, la hermenéutica y la interacción social, emplea métodos de recolección de datos que son no cuantitativos, cuyo fin trata de explorar las relaciones sociales y describir la realidad tal como la experimentan los propios sujetos, es decir, lo que importa es lo que las personas perciben como importante, incluyendo los sentimientos, ideas y motivos internos (Taylor y Bodgan, 1987). En ésta última, los investigadores narran los fenómenos que son estudiados mediante diferentes técnicas como pueden ser la observación participante y las entrevistas no estructuradas o en profundidad. En ella se pretende una comprensión holística del fenómeno estudiado, no traducible a términos matemáticos.

Olabuénaga (2003) nos habla de la dicotomía entre las dos metodologías y señala que mientras “la metodología cualitativa representa la concreción metodológica

de la perspectiva émica, la cuantitativa representaría la perspectiva ética”. Por otro lado, R. Emerson (citado en Olabuénaga, 2003) señala que “las diferencias entre ambos métodos afectan al contenido de la investigación más que a simples problemas de procedimiento”. No obstante, la mayoría de autores coincide en que no es que una metodología sea mejor que la otra sino que lo importante es utilizar la más apropiada para cada caso. Incluso hay casos en los que se ambas se combinan.

En el presente trabajo, hemos utilizado una metodología cualitativa con el fin de poder comprender e interpretar la realidad acerca de nuestro tema de interés. De manera que, como afirman Taylor y Bogdan (1987), “los investigadores cualitativos se identifican con las personas que estudian para poder comprender cómo ven las cosas”.

Según Bresler (2006) y Olabuénaga (2003), éstas son algunas de las características que presenta la investigación cualitativa:

- Intenta comprender un caso concreto más que el hecho de ver cómo éste difiere de otros, es decir, estudia un fenómeno de manera global teniendo en cuenta todos los elementos que le rodean (*Holística*).
- Enfatiza la observación de la forma más natural posible, para ello, el investigador es la figura clave, y se acerca a los escenarios concretos donde se mueven los sujetos “*In situ*”.
- Su procedimiento es *inductivo*, es decir, en vez de partir de unas hipótesis, parte de datos para poder reconstruir un mundo cuya sistematización y teorización resulta difícil.
- Es *descriptiva* y utiliza un lenguaje metafórico y conceptual, puesto que se basa en palabras, narraciones y viñetas, no tanto en números, tablas o test estadísticos.
- Capta información de forma *flexible y desestructurada* a través de entrevistas en profundidad en lugar de encuestas estructuradas o experimentos.

- Existe una interacción entre sujeto e investigador, y los observadores tratan de captar el significado de todos los detalles relevantes (comportamientos, actos, procesos) para su posterior interpretación. Se considera al investigador como principal instrumento de medida. Tiene como objeto la *captación y reconstrucción de significado*.

### 3.1.1. TÉCNICAS DE RECOGIDA DE DATOS.

Para la recogida de datos y su posterior tratamiento, se deben utilizar las herramientas adecuadas con el fin de poder obtener la información necesaria para nuestra investigación.

De acuerdo a lo que señalan Goetz y Le Compte (1998), las estrategias de recogida de datos más utilizadas son la observación, las entrevistas, fuentes documentales, cuestionarios y otros artefactos humanos. A su vez, estos mismos autores distinguen entre “métodos interactivos y no interactivos” para la recogida de datos, incluyendo en los no interactivos la observación no participante y la recogida de artefactos, y en los interactivos la observación participante, entrevistas a informantes clave, y encuestas.

En nuestro caso, se ha utilizado como método no interactivo la revisión de documentos legislativos y el análisis de los materiales didácticos más utilizados para la enseñanza no reglada del clarinete, lo cual Goetz y Le Compte incluiría dentro de lo que denomina “artefactos”. Como método interactivo hemos realizado la recogida de datos a través de la realización de entrevistas a informantes clave, puesto que consideramos que se ajusta más a nuestras necesidades. Las entrevistas a informantes clave son una fuente esencial para nuestro estudio, ya que nos permiten recoger información fundamental sobre la cuestión desde el punto de vista del profesorado en su propio contexto de trabajo.

Según Olabuénaga (2003), hay dos tipos de entrevistas: estructuradas y no estructuradas (en profundidad). Éstas últimas, según Taylor y Bogdan (1987) “siguen el modelo de una conversación entre iguales y no un intercambio formal de preguntas y respuestas”. Por el contrario, la entrevista estructurada está sujeta a una serie de

preguntas establecidas independientemente de la respuesta del entrevistado. Otros autores como Flick (2004), hablan de entrevistas semiestructuradas en las cuales, el entrevistador parte de un guión para realizar la entrevista pero, sin embargo, no hay por qué ceñirse exactamente a las preguntas formuladas. En este modelo de entrevista, el entrevistador puede alterar el propio guión y formular nuevas preguntas en función de cómo se desarrolle la misma. Este modelo es el que hemos utilizado en nuestro estudio. Se parte de un guión diseñado al efecto que podrá ser adaptado por el entrevistador en función de las respuestas del entrevistado.

### 3.1.2. TRIANGULACIÓN DE DATOS.

Para poder establecer cierta confirmabilidad o aumentar el crédito de la interpretación acerca de los resultados obtenidos (Stake, 1995), llevaremos a cabo un proceso de triangulación de datos con la información recogida en los diferentes apartados presentes en el trabajo.

Según Olabuénaga (1992), la triangulación es un recurso para garantizar en cierto modo que las conclusiones son adecuadas, es decir, es un tipo de control de calidad. Por un lado, permite un *enriquecimiento* de su contenido, al margen de lo irrelevantes o no lo suficientemente ilustrativas que puedan ser, dotándolas de un contenido más extenso o más profundo. Por otro lado, un *aumento de confiabilidad*, es decir, que las conclusiones sean más consistentes, precisas y fiables.

El tipo de triangulación utilizada en el presente trabajo es el que Denzin (citado en Stake, 1995) en su libro *The Research Act* denomina “estrategia metodológica”. En ella se contrastan los datos obtenidos de la aplicación de diferentes estrategias de recogida de datos. Esto le permite al investigador una mayor fidelidad a la hora de interpretar los datos que se recogen y poder ser más riguroso en la extracción de las conclusiones. Dicho proceso se llevará a cabo directamente a la hora de establecer las mismas, de manera que los datos recogidos en los diferentes apartados contribuyan a su consistencia.

Las principales fuentes que se han utilizado para la triangulación son: las entrevistas semiestructuradas, la fundamentación teórica sobre los repertorios, la revisión de documentos legislativos y la propia experiencia personal del investigador.



### 3.2. TRABAJO DE CAMPO.

Entre los métodos más utilizados en investigación etnográfica<sup>3</sup> se encuentra el trabajo de campo. En ciencias sociales, el trabajo de campo hace referencia al periodo y modo de la investigación dedicado a la recopilación y registro de datos (Velasco y Díaz de Rada, 1997).

A continuación, se van a tratar las diferentes técnicas de recogida de datos comentadas anteriormente y que hemos llevado a cabo en nuestro trabajo para poder recopilar la información necesaria en referencia a nuestro objeto de estudio:

- Análisis legislativo
- Las entrevistas
- Análisis de materiales didácticos

#### 3.2.1. ANÁLISIS LEGISLATIVO

Siendo nuestro objeto de interés el repertorio que se trabaja en la especialidad de clarinete en las escuelas de música de Navarra, en este capítulo haremos un análisis de los documentos legislativos que regulan las enseñanzas no regladas en las escuelas de música para conocer cómo se hace referencia al repertorio o a la metodología a utilizar para el llevar a cabo el proceso de aprendizaje instrumental.

En primer lugar, analizaremos los textos que componen la *Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE)*, basándonos sobre todo en el *Decreto Foral 421/1992, de 21 de diciembre*, el que regula la enseñanza en las escuelas de música en la Comunidad Foral. Posteriormente, haremos referencia a la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE)*, donde quedan nuevamente recogidos los estudios musicales dentro de las Enseñanzas Artísticas con la consideración de Enseñanzas de Régimen Especial.

---

<sup>3</sup> Olabuénaga, 2003. “Método etnográfico” se le llama en ocasiones al método cualitativo debido a la identificación de los etnógrafos con la técnica de la observación participada. Existen diversidad de términos con los que se le conoce al método cualitativo.

Hemos realizado esta revisión de documentos legislativos con el fin de poder observar cómo la normativa hace alusión al repertorio. Además, también es de nuestro interés lo referido al profesorado en relación al mismo.

Partiendo de la aplicación de la LOGSE, cuya entrada en vigor reconoce a las escuelas de música como centros educativos para la enseñanza no reglada de la música. Concretamente, es en el artículo 39.5 donde se autoriza a las denominadas escuelas de música para impartir la enseñanza de música y danza, sin límite de edad y sin la obtención de un título con validez académica y profesional.

#### Artículo 39

1. Las enseñanzas de música y danza comprenderán tres grados:
  - a) Grado elemental, que tendrá cuatro años de duración.
  - b) Grado medio, que se estructurará en tres ciclos de dos cursos académicos de duración cada uno.
  - c) Grado superior, que comprenderá un solo ciclo cuya duración se determinará en función de las características de estas enseñanzas.
2. Los alumnos podrán, con carácter excepcional, y previa orientación del profesorado, matricularse en más de un curso académico cuando así lo permita su capacidad de aprendizaje.
3. Para ejercer la docencia de las enseñanzas de régimen especial de música y danza será necesario estar en posesión del título de Licenciado, Ingeniero o Arquitecto, o titulación equivalente, a efectos de docencia, y haber cursado las materias pedagógicas que se establezcan.
4. Para el establecimiento del currículo de estas enseñanzas se estará a lo dispuesto en el artículo 4 de esta ley.
5. Con independencia de lo establecido en los apartados anteriores, podrán cursarse en escuelas específicas, sin limitación de edad, estudios de música o de danza, que en ningún caso podrán conducir a la obtención de títulos con validez académica y profesional y cuya organización y estructura serán diferentes a las establecidas en dichos apartados. Estas escuelas se regularán reglamentariamente por las Administraciones educativas.

Como señala este mismo artículo, serán las Administraciones educativas las que regulen la enseñanza de la música en las escuelas específicas (escuelas de música). Consecuentemente, en la Comunidad Foral de Navarra se publica el *Decreto Foral 421/1992, de 21 de diciembre*, por el que se establecen las normas básicas y funcionamiento de las escuelas de música y danza.

Desde el preámbulo de este Decreto Foral, queda clara la doble oferta formativa para las enseñanzas de música:

- La enseñanza reglada, dirigida hacia una cualificación de profesionales y conducente a una titulación, la cual se imparte en los Conservatorios.
- La enseñanza no reglada, orientada hacia la formación, sin límite de edad, de personas que deseen acercarse a la práctica musical con el objeto de adquirir una educación y cultura musical. Este último caso hace referencia a las escuelas de música, donde prima el carácter educativo-cultural sobre el profesional.

Así mismo, señala que la regulación de las escuelas de música será lo suficientemente flexible como para que puedan desarrollar una oferta formativa de calidad, adaptada a la diversidad de situaciones y necesidades a las que deben dar respuesta. De manera que lo que se haga en ellas revertirá en el entorno social donde se encuentren.

No obstante, no queda excluido para las escuelas de música el objetivo de despertar el interés profesional y proporcionar una formación más profunda a aquellos alumnos que por su capacidad e interés tengan condiciones y voluntad de acceder a estudios reglados, para lo cual la normativa precisa que es necesaria una íntima relación entre ambos tipos de enseñanza.

El artículo 4 expone los objetivos que deben responder las escuelas de música:

- a) Fomentar el conocimiento y apreciación de la música.
- b) Desarrollar una oferta amplia y diversificada de educación musical.
- c) Potenciar el interés por la audición de todo tipo de música, desarrollando el espíritu crítico en los alumnos.
- d) Ofrecer una enseñanza instrumental, orientada tanto a la práctica individual como a la práctica de conjunto.
- e) Proporcionar una enseñanza musical complementaria a la práctica instrumental.
- f) Fomentar en los alumnos el interés por la participación en agrupaciones vocales e instrumentales.
- g) Orientar aquellos casos en los que el especial talento y vocación del alumno aconseje su acceso a una enseñanza de carácter profesional, proporcionando, en su caso, el estímulo y la preparación adecuada para acceder a dicha enseñanza en los distintos niveles.

Cabe destacar en lo concerniente al repertorio, el apartado b) de los objetivos, el cual indica que “se deberá desarrollar una oferta amplia y diversificada de educación musical”. Al mismo tiempo, el apartado c) menciona “potenciar el interés por la audición de todo tipo de música”.

Además, en referencia a la oferta instrumental, el artículo 9 dispone que ésta “se podrá referir tanto a instrumentos propios de la música clásica, como a instrumentos de raíz tradicional o de la música moderna”.

Por otra parte, aunque el presente Decreto no menciona nada sobre la metodología a utilizar en el proceso enseñanza-aprendizaje, el artículo 6 señala que se deberá elaborar un Plan Pedagógico atendiendo a la propia realidad interna de la escuela, así como a su contexto socioeconómico y cultural. Y en él se deben mencionar los aspectos pedagógicos de las enseñanzas. Por tanto, vemos que a las escuelas de música se les permite una gran flexibilidad para adaptar su oferta formativa al entorno social, siempre tratando de cumplir con los objetivos expuestos y poder responder a las necesidades sociales y culturales.

Cabe destacar al respecto, que en el Anexo de la *Orden Ministerial de 30 de julio de 1992*, por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las

escuelas de música y danza en el territorio MEC<sup>4</sup>, sí que se indican algunas orientaciones metodológicas referidas a las escuelas de música:

Apartado 2: “Los contenidos de la enseñanza de un instrumento deberán tener en cuenta el amplio horizonte musical y la simultaneidad de géneros, formas y estilos con los que conviven los niños y jóvenes de hoy. Por ello, la multiplicidad de funciones que la música desempeña, en nuestra sociedad debe verse reflejada en una oferta educativa que no se limite a lo que en términos académicos tradicionales se denomina música culta, sino que incluya desde la música tradicional hasta las múltiples manifestaciones que constituyen una parte esencial de la cultura de los jóvenes...jazz, pop, rock, etc”.

“En el proceso de enseñanza y aprendizaje de un instrumento resulta esencial adaptar los objetivos a las características individuales de los alumnos y seleccionar los materiales didácticos y el repertorio de acuerdo a los intereses de los mismos, sin prefijar exigencias condicionadas por un programa preestablecido”.

Apartado 4: “A través de la amplia gama de agrupaciones vocales e instrumentales la Escuela de Música deberá ofrecer a todos los sectores sociales una enseñanza que responda lo mejor posible a sus deseos y necesidades musicales, y al mismo tiempo dicha oferta deberá recoger y cultivar las tradiciones locales y despertar el interés por nuevas perspectivas y manifestaciones musicales. Con ello, las actividades de conjunto deberán contribuir a superar las diferencias que existen entre distintas concepciones musicales por medio de la convivencia de grupos diversos que puedan representar desde las diferentes tendencias de la música “moderna” –pop, rock, etc.- hasta la música “culta” en sus diversas épocas y estilos”.

Por tanto, queda claro el interés legislativo por atender a las nuevas demandas sociales en la enseñanza de la música. Tendremos que observar, cómo se ajustan estos intereses con la trayectoria formativa y profesional del profesorado.

<sup>4</sup> Ministerio de Educación y Ciencia. Todas aquellas Comunidades que no tienen competencias en materia de educación, se rigen por lo establecido en el MEC.

La normativa educativa actualmente en vigor llegó con la promulgación de la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo*, de Educación (LOE). Los estudios musicales continúan recogidos dentro de las Enseñanzas Artísticas con la consideración de Enseñanzas de Régimen Especial, pero en ella se establecen algunas novedades respecto a la legislación anterior para las enseñanzas elementales, profesionales y superiores. En lo referente a las enseñanzas no regladas de música, a la cuales nos referimos en nuestro trabajo, el artículo 48.3 de esta normativa, al igual que la normativa anterior, señala que su regulación la llevarán a cabo las Administraciones educativas.

Artículo 48.

1. Las enseñanzas elementales de música y de danza tendrán las características y la organización que las Administraciones educativas determinen.
2. Las enseñanzas profesionales de música y de danza se organizarán en un grado de seis cursos de duración. Los alumnos podrán, con carácter excepcional y previa orientación del profesorado, matricularse en más de un curso cuando así lo permita su capacidad de aprendizaje.
3. Con independencia de lo establecido en los apartados anteriores, podrán cursarse estudios de música o de danza que no conduzcan a la obtención de títulos con validez académica o profesional en escuelas específicas, con organización y estructura diferentes y sin limitación de edad. Estas escuelas serán reguladas por las Administraciones educativas.

No obstante esta falta de regulación a nivel estatal, en la *Orden Ministerial ECI/1889/2007, de 19 de junio*, por la que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música y se regula su acceso en los conservatorios profesionales de Música de Ceuta y Melilla, podemos observar un buen ejemplo de la filosofía educativa que se pretende para los primeros años de formación instrumental. En ella se hace referencia a la enseñanza de la música como medio de diversión y disfrute sin priorizar la orientación profesional, teniendo en cuenta también aspectos psicológicos, sociales y culturales del alumnado y su entorno.

“La práctica musical debe resultar una experiencia placentera para el alumno y el carácter lúdico y el juego en la clase no son enemigos de un buen proceso de enseñanza-aprendizaje”.

“La didáctica de las enseñanzas elementales de música ha de tener en consideración que las metodologías y las estrategias que se han de aplicar en el aula han de partir de las características psicoevolutivas del alumnado al que van dirigidas”.

La forma en que hace referencia al repertorio dentro de sus objetivos en cuanto a las capacidades a desarrollar en los alumnos es la siguiente:

“Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar la música de los diferentes estilos y épocas, y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal”.

“Desarrollar el conocimiento de las características de los distintos estilos y de las épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos, a través de la interpretación de obras escritas en diferentes lenguajes musicales”.

En lo concerniente a los objetivos relacionados con el repertorio dentro de la enseñanza de clarinete, expresa lo siguiente:

“Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes épocas y estilos, de una dificultad acorde con este nivel”.

En el *Anexo I* de esta Orden hace una pequeña referencia a los métodos pedagógicos, destacando que le da al profesor total flexibilidad para utilizar lo que crea conveniente en sus clases.

“Las estrategias metodológicas que tiene que poner en práctica el profesor durante el proceso de enseñanza-aprendizaje han de ser necesariamente flexibles para adaptarse tanto a las diferentes características individuales de los alumnos o del grupo, como a la evolución de sus procesos cognitivos. Por consiguiente, el profesor debe decidir cuáles son sus principios didácticos, qué herramientas metodológicas y qué materiales escoge para cada alumno o para cada grupo, de manera que sean adquiridos eficazmente los contenidos y, a través de éstos, sean alcanzados los objetivos previstos”.

A pesar de contarse con nueva Ley Orgánica de Educación, la Administración educativa de la Comunidad Foral de Navarra no ha vuelto a legislar sobre la enseñanza en las escuelas de música, por tanto, el *Decreto Foral 421/1992, de 21 de diciembre*, sigue vigente para la regulación de éstas.

En resumen, hay que destacar que con la entrada en vigor de la normativa LOGSE, se produce un cambio sustancial en la manera de enfocar la enseñanza de la música, ya que hasta ese momento, ésta tenía una orientación básicamente profesional. Con la creación de las escuelas de música no regladas, la enseñanza de la música pasa a tener una función educativo-cultural, siendo un medio de diversión y disfrute sin priorizar hacia una orientación profesional.

Llama la atención la preocupación por parte de los legisladores de priorizar el hecho de atender a las demandas musicales actuales, ofreciendo una educación musical diversificada y tratando de adaptar el proceso de enseñanza-aprendizaje a los intereses de los alumnos en cuanto a materiales didácticos y repertorio. Además, la metodología llevada a cabo en el proceso de enseñanza-aprendizaje deberá tener en cuenta tanto las características psicoevolutivas del alumnado como los aspectos psicológicos, sociales y culturales.

Una vez estudiado el contexto sociocultural del entorno donde está ubicada la escuela de música, es tarea fundamental del profesorado aprovechar la gran flexibilidad que le permite la normativa y decidir qué materiales escoge para adaptarse tanto a las diferentes características individuales de los alumnos como a la evolución de su proceso de aprendizaje, de manera que sean adquiridos eficazmente los contenidos y puedan ser alcanzados los objetivos previstos.

Además, haciendo alusión a alguno de los objetivos que desarrolla la legislación como es el hecho de desarrollar una oferta amplia y diversificada de educación musical, el profesorado deberá tener en cuenta la gran variedad de “músicas” que existen e introducirlas en el aula para enriquecer las posibilidades de comunicación y de realización personal del alumnado. Por tanto, el repertorio deberá estar integrado por diferentes estilos, siempre y cuando se adecúe a la dificultad acorde con el nivel del alumno. Desde la música de tradición local hasta las nuevas manifestaciones musicales



con las que los jóvenes conviven hoy en día (pop, rock, jazz, etc.), sin tampoco olvidarnos de la música culta en sus diferentes estilos y épocas.

Para finalizar, no hemos encontrado información relevante que haga alusión a cómo se va adaptar el profesorado de las escuelas de música a estas nuevas posibilidades, teniendo en cuenta que la mayoría va a tener una formación fundamentalmente clásica debido a que en Navarra, no existe ni ha existido hasta el momento otra posibilidad de cursar los estudios reglados en la especialidad de clarinete.

### 3.2.2. LAS ENTREVISTAS

Con el fin de conocer la visión del profesorado sobre los repertorios que hoy en día se trabajan en las diferentes escuelas de música de Navarra, se han realizado entrevistas a varios docentes que imparten la especialidad de clarinete en dichos centros.

Como indicamos anteriormente, el modelo utilizado es el denominado *entrevista semiestructurada*. Es decir, se ha diseñado un guión con preguntas abiertas dejando libertad al informante en sus respuestas, con el objetivo de generar un discurso continuo entre entrevistador y entrevistado (Giráldez. 2006, pág.148). En total han sido seis los docentes entrevistados contando, además, con la experiencia del propio entrevistador, que en la actualidad imparte clases en dos escuelas de música. Cabe destacar que la mayor parte del profesorado trabaja en varias escuelas de música, por lo que en total vamos a conocer el repertorio que se trabaja en doce escuelas de música de Navarra. Creemos que es una muestra suficientemente representativa como para poder extraer determinadas conclusiones acerca del repertorio que se utiliza (Taylor y Bodgan, 1987).

Así pues, se han seleccionado diversas escuelas de música intentando abarcar las diferentes zonas de la Comunidad Foral. Por un lado, la zona de La Ribera de Navarra; Escuela de Música “*Fernando Remacha*” de Tudela, Escuela de Música “*Antonio Martínez Caracciolo*” de Cintruénigo, Escuela Municipal de Música de Castejón. Por otro lado, la Zona Media; Escuela Municipal de Música de Tafalla, Escuela Municipal de Música de Marcilla, Escuela de música de Peralta, Escuela de música “*Julián Romano*” de Estella. La zona de la Comarca de Pamplona; Escuela de Música “*Hilarión Eslava*” de Burlada, Escuela Municipal de Música “*Francisco Casanova*” de Berriozar. Y, por último, la Zona Norte de Navarra; Escuela Municipal de Música de Alsasua, Escuela de Música de Irurtzun, Escuela Municipal de Música de Lumbier.

El criterio empleado para elegir a los informantes ha priorizado el hecho de que a través de ellos podamos conocer desde diferentes puntos de vista cómo se concibe el proceso de enseñanza-aprendizaje del clarinete. Para ello, hemos tenido en cuenta la diversidad en cuanto al perfil del profesorado con el fin de enriquecer el análisis de las entrevistas y, consecuentemente, las conclusiones derivadas de ello.

Las entrevistas se han llevado a cabo a lo largo del mes de marzo de 2013. Han transcurrido en diferentes lugares, siempre de acuerdo con los informantes y buscando espacios en los que el entrevistado se pudiera expresar con total libertad. De forma que se han realizado en un ambiente distendido, con un cierto grado de confianza, algo que puede favorecer la franqueza en las respuestas. Generalmente, se han realizado en las correspondientes escuelas de música donde éstos llevan a cabo su labor docente.

Todas ellas se registraron con una grabadora de audio digital para su posterior tratamiento con el programa de análisis de datos cualitativos HyperRESEARCH 3.0.

#### **4.2.3.1.MODELO DE ENTREVISTA**

Para realizar las entrevistas, se elaboró un guión con unas veinte preguntas, aunque no siempre se ha podido realizar de manera literal, puesto que en sintonía con lo que afirma Giráldez (2006, p.148), es tarea fundamental del entrevistador saber adaptarse a las respuestas del entrevistado. De acuerdo a los objetivos de la investigación, el guión se estructuró en cinco bloques principalmente:

1. Formación del profesorado (perfil)
2. La conexión entre el repertorio y el alumnado
3. La conexión entre el repertorio y los contenidos
4. La influencia de la formación del profesorado en el repertorio
5. La conexión en el repertorio entre la enseñanza elemental y la enseñanza profesional de clarinete (Conservatorio)

Con ello, se ha podido extraer la información necesaria para hacer frente a las cuestiones que nos planteábamos al principio del trabajo:

En primer lugar, conocer el tipo de formación que tienen los docentes de las diferentes escuelas de música, así como su experiencia como profesores en la enseñanza elemental de clarinete. Esto determinará el perfil del profesorado, es decir, su experiencia docente, la normativa respecto de la cual han realizado sus estudios, el tipo de formación que han recibido y si trabaja a jornada completa o parcial. Nos será de

gran importancia conocer el perfil del profesorado, ya que puede ser determinante, tanto por la manera de trabajar, como en lo concerniente al tipo de repertorio utilizado.

Otro de los apartados tratados en la entrevista está enfocado hacia el análisis del tipo de repertorio que los docentes utilizan en el aula con los alumnos y la relación que puede haber a la hora de elegir el repertorio entre el profesor y el alumno.

Después, se ha comprobado cómo se utiliza el repertorio, es decir, ¿qué queremos conseguir con un determinado repertorio u otro?, además de conocer los diferentes recursos que los docentes utilizan en sus clases. Todo ello para poder determinar de qué manera se alcanzan los objetivos de la asignatura.

Posteriormente, la entrevista se ha centrado en la relación que existe entre la formación recibida del profesorado y los repertorios utilizados en clase con los alumnos. Además, se ha tratado de ver cómo los repertorios han evolucionado tras la aplicación de las diferentes normativas.

En último lugar, se ha tratado de comprobar la relación que existe entre la enseñanza no reglada y la enseñanza profesional de clarinete, en cuanto a lo que a los repertorios se refieren.

A continuación se presenta el modelo de entrevista diseñado para tal estudio:

**1. Formación del profesorado (perfil).**

- 1.1. ¿Dónde te has formado como músico? ¿De acuerdo a qué normativa? ¿Qué tipo de formación tienes? (moderna, clásica)
- 1.2. Cuántos años llevas como docente de clarinete en las enseñanzas elementales? ¿en qué escuelas de música has trabajado (localidades)?

**2. Conexión repertorio-alumnado.**

- 2.1. ¿Qué tipo de repertorio trabajas en el aula con los alumnos?
  - Qué tipo de métodos, obras, estudios, canciones, etc.
- 2.2. A la hora de escoger el repertorio ¿Cuáles son los motivos por los que eliges?
- 2.3. ¿Tienes en cuenta el entorno social donde se ubica la escuela de música en la que trabajas a la hora de elegir el repertorio? ¿Difiere el repertorio que trabajas en una escuela de música u en otra?
- 2.4. ¿Existe relación entre la elección del repertorio y la motivación del alumnado? Es decir, ¿influye la motivación del alumno en la metodología del profesor?
- 2.5. ¿Tratas de adaptar el repertorio a los gustos musicales del alumnado?
- 2.6. ¿Qué estilo o estilos de música suelen ser los que más les gusta a los alumnos? ¿por qué? ¿y el que menos?
- 2.7. ¿Qué relevancia tiene la música clásica en el repertorio que utilizas?

**3. Conexión repertorio-contenidos**

- 3.1. ¿Qué relación existe entre los contenidos de la asignatura con el repertorio utilizado? ¿cómo utilizamos el repertorio para abarcar los contenidos? ¿Qué aporta cada método?
- 3.2. ¿Utilizas material específico para trabajar la técnica del instrumento? ¿Te parece necesario o crees que se puede prescindir de ello?
- 3.3. ¿Utilizas libros con Cd como acompañamiento? ¿Por qué?
- 3.4. ¿Demandarías algún tipo de material que te gustaría trabajar y no puedes conseguir?

**4. Repertorio-formación profesorado.**

- 4.1. ¿Para qué tipo de repertorio te sientes más preparado: clásico, moderno, jazz, pop...? ¿Tienes preferencia por trabajar un estilo determinado?
- 4.2. ¿Utilizas las nuevas tecnologías para poder adaptar o crear nuevos repertorios?
- 4.3. ¿Difieren mucho los repertorios con los que tú estudiaste, respecto a los que trabajas con los alumnos? ¿Qué semejanzas y diferencias aprecias?
- 4.4. ¿Han evolucionado los repertorios utilizados en función de los cambios legislativos? ¿Qué valoración haces de ello?

**5. Conexión repertorio-conservatorio.**

- 5.1. ¿Hay diferencia entre los repertorios que se trabaja con los alumnos que quieren hacer el acceso a las enseñanzas profesionales y con los que quieren seguir estudiando en la escuela de música?
- 5.2. ¿Te parece que existe coherencia entre el repertorio que se lleva a cabo a lo largo la enseñanza elemental y el que, posteriormente, se trabaja en la enseñanza profesional?
- 5.3. ¿Crees necesaria una conexión entre los distintos niveles educativos?

## 3.2.3.2. CATEGORIZACIÓN

Tras la elaboración de las entrevistas y su posterior transcripción, se ha procedido a la codificación a través del programa informático anteriormente citado. A continuación, los diferentes códigos *-subcategorías-* se han agrupado en diferentes categorías según su proximidad temática en el contenido (Taylor y Bodgan, 1987). De esta manera, se evita segmentar demasiado el relato, lo cual facilita la lectura del mismo. Así pues, se han distribuido de la siguiente manera:

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS
<b>Cat 1.- Perfil del profesorado.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Lugar de formación</li> <li>-Tipo de formación</li> <li>-Localidades de trabajo</li> </ul>
<b>Cat 2.- Tipo de repertorio utilizado.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Repertorio en iniciación.</li> <li>-Repertorio a partir de tercero.</li> <li>-Importancia del trabajo técnico (libros de estudios).</li> <li>-Importancia de la música clásica dentro del repertorio.</li> <li>-Adaptación a los nuevos repertorios (Pop, rock, etc).</li> </ul>
<b>Cat 3.- Factores que influyen en la elección de un determinado repertorio.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Cualidades físicas del alumno.</li> <li>-Motivación del alumnado.</li> <li>. Adaptación a los gustos de los alumnos.</li> <li>-Prioridad de cumplir los objetivos.</li> <li>-Forma de ser del profesorado.</li> <li>-Entorno musical.</li> <li>-Formación del profesorado.</li> <li>-Condiciones laborales del profesorado.</li> </ul>
<b>Cat 4.- Relación entre el repertorio y los contenidos del proceso enseñanza-aprendizaje del clarinete.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Registro chalumeau</li> <li>-Registro agudo</li> <li>-Escala cromática y enlace de registros</li> <li>-Registro sobreagudo</li> <li>-Expresividad, matices, control de la columna de aire.</li> </ul>
<b>Cat 5.- Cambios en el repertorio debido a las reformas educativas.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Comparación entre los repertorios utilizados en el Plan 66 y en la LOGSE.</li> <li>-Valoración de los cambios en el repertorio.</li> </ul>
<b>Cat 6.- Relación entre los repertorios utilizados en la enseñanza elemental y la enseñanza profesional.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Diferencia entre los repertorios que se trabajan con los alumnos que van a acceder al conservatorio y los que no.</li> <li>-Coherencia entre la escuela de música y el conservatorio en cuanto a los repertorios.</li> </ul>
<b>Categorías emergentes.</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Recursos a utilizar en el proceso de enseñanza-aprendizaje. <ul style="list-style-type: none"> <li>-Uso del Cd como acompañamiento</li> <li>-La improvisación</li> <li>-La memoria</li> <li>-Las clases colectivas</li> </ul> </li> <li>2. Propuestas de mejora por parte del profesorado. <ul style="list-style-type: none"> <li>-Carencia de asignaturas en las escuelas de música.</li> <li>-Falta de comunicación entre los diferentes profesores.</li> </ul> </li> </ol>

Con motivo de mantener el anonimato de los entrevistados, se ha elaborado un guión que determina el perfil profesional de cada uno de ellos, acompañado de un número el cuál servirá para su identificación.

01. Profesor de clarinete desde 1997/Plan 66/Formación clásica y moderna/Jornada parcial
02. Profesor de clarinete desde 1994/Plan 66/Formación clásica/Jornada completa
03. Profesor de clarinete desde 2008/LOGSE/Formación clásica/Jornada parcial
04. Profesor de clarinete desde 1998/Plan 66/Formación clásica/Jornada completa
05. Profesor de clarinete desde 1986/Plan 66/Formación clásica/Jornada completa
06. Profesor de clarinete desde 2007/LOGSE/Formación clásica/Jornada parcial.

### 3.2.3.3 ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

A continuación, se presenta el análisis de los contenidos de las entrevistas ordenado por categorías una vez codificadas las respuestas. En la mayoría de los casos, únicamente se van a exponer las respuestas que se consideran más significativas respetando fielmente el lenguaje y las expresiones utilizadas por parte de los entrevistados.

CATEGORÍA 1	Perfil del profesorado.
<i>Subcategorías</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ <i>Lugar de formación</i></li> <li>❖ <i>Tipo de formación</i></li> <li>❖ <i>Localidades de trabajo</i></li> </ul>

El primer apartado de las entrevistas ha estado dirigido a conocer el perfil de cada uno de los profesores con los que se ha contactado. Esto es importante para nuestro trabajo, puesto que la trayectoria profesional del profesorado puede ser determinante e influir tanto a la hora de escoger un determinado repertorio como en la forma de trabajarlo.

Cabe destacar que la mayoría se han formado en Navarra, aunque algunos también han asistido a cursos de perfeccionamiento fuera de la Comunidad Foral. La mayoría de ellos han estudiado bajo la normativa referente al *plan del 66 (Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música)* excepto dos de los entrevistados que hicieron sus estudios de acuerdo a la normativa L.O.G.S.E. (*Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo*).

Así pues, analizando el tipo de formación que han recibido los informantes a lo largo de sus estudios musicales, se hace patente a través de las entrevistas que, excepto uno de los profesores, el resto han recibido una formación puramente clásica:

01. Mi formación con el clarinete ha sido clásica, lo que pasa que el estar en orquestas de baile de da un bagaje musical que tocas muchos estilos. Luego hice la prueba para hacer superior de jazz de guitarra eléctrica y me quedó sin hacer el concierto fin de carrera...me sirvió para tener un bagaje en música moderna que luego todo eso que tú tienes en tu cabeza lo puedes hacer con cualquier instrumento, con el clarinete también. Si la técnica la tienes y la armonía también pues lo puedes hacer. Luego empecé a tocar el saxo también. Mi enfoque fue más hacia la música moderna que la clásica....yo me he enfocado más hacia la música moderna.
02. Formación clásica, no tengo nada de formación en plan moderno.
03. Mi formación es clásica. Hice introducción a jazz en Pamplona, en una optativa que había. Luego en Musikene he tenido optativas pero...principalmente mi formación es clásica.
04. Yo creo que más clásica. El jazz eso siempre tienes algún recurso pero no me capacita para según qué tipo de repertorio.
05. Mi formación ha sido solamente clásica, muy clásica.



06. Mi formación es clásica total. No he hecho nada de formación moderna.

Fundamentalmente, esto es debido a que en Navarra, y en el resto de España, no han existido unos estudios de clarinete de música moderna, sino que la única formación oficial a nivel profesional y superior se ha venido impartiendo en los conservatorios, por lo tanto, de tipo clásico.

Otros de los aspectos a destacar y que es relevante para nuestro trabajo de investigación son las localidades donde los entrevistados imparten sus clases. Estos datos nos permitirán sacar conclusiones sobre si el entorno donde se ubica la escuela de música influye en el repertorio utilizado.

Como hemos visto anteriormente, prácticamente se han abarcado las diferentes zonas de Navarra, desde La Ribera hasta la Zona Norte. Llama la atención que la mayoría de profesores tienen que trabajar en varios sitios diferentes para intentar completar su jornada laboral. Son una minoría los que estando en una única escuela de música consiguen completar la jornada:

01. Empecé en Irurtzun, estuve 10 años dando clarinete, luego empecé también a dar guitarra eléctrica,...acabé siendo director de la escuela. Lo que pasa que luego surgieron otras cosas, estuve un par de años en Barañain, en Huarte y...luego salió una oposición de guitarra eléctrica para la escuela de Burlada y la saqué entonces tuve que dejar lo de Irurtzun, ese mismo año salió la plaza de Berriozar de clarinete y entonces ahora compagino Berriozar con Burlada, aunque ahora estoy de excedencia porque hemos montado una escuela de música moderna "Musiktem".

02. Pues comencé en diferentes escuelas de música de la ribera (Villafranca, Ribaforada, Murchante, Fustiñana, Peralta). Luego en 2001 saqué la plaza de Olite y estuve trabajando allí, pero a las 3 o 4 años por temas personales me vine aquí a Tudela con una excedencia y, tras 4 años o así rechacé la plaza de Olite, entonces llevo contratada desde 2004 aquí en Tudela.

03. Ahora estoy trabajando en Castejón, Cintruénigo y Lumbier, y he trabajado también en Buñuel, Ribaforada, Murchante, Milagro, Calahorra y Tudela.
04. Empecé en la escuela de música de Sangüesa, luego Cizur, Garralda, Irurtzun,...me he recorrido...al final acabé aquí en la Escuela de Música de Burlada desde el año 98-99 y hasta ahora. Compaginaba en Cizur, Irurtzun, Burlada...entre las tres escuelas llenabas la jornada.
05. He estado en Marcilla y sigo estando. Estuve también en Funes, Peralta y Caparroso. Nunca todo a la vez, en Caparroso estuve hace 2 o 3 años, era como una filial de Marcilla y nos comprometimos a ir. Ahora estoy en Tafalla y Marcilla.
06. Comencé en Irurtzun, mi primera escuela. Luego estuve también en Peralta, aquí en Luis Amigó, luego muchas sustituciones en la escuela de Barañain y ahora en Altsasu.

CATEGORÍA 2	Tipo de repertorio utilizado.
<i>Subcategorías</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ <i>Repertorio en iniciación.</i></li> <li>❖ <i>Repertorio a partir de tercero.</i></li> <li>❖ <i>Importancia del trabajo técnico.</i></li> <li>❖ <i>Repertorio a partir de quinto.</i></li> <li>❖ <i>Importancia de la música clásica dentro del repertorio.</i></li> <li>❖ <i>Adaptación a los nuevos repertorios (Pop, rock, etc).</i></li> </ul>

En esta categoría se observa el tipo de repertorio que el profesorado de clarinete utiliza en el aula con los alumnos. Son numerosos y variados los materiales didácticos que existen hoy en día para llevar a cabo la enseñanza instrumental. Los profesores eligen lo que ellos creen más conveniente trabajar con sus alumnos, lo cual no es tarea fácil en muchas ocasiones.

Somos conscientes de que al analizar esta categoría van a aparecer una serie de nombres en relación a los libros y materiales utilizados probablemente desconocidos para el lector. Pese a que en el siguiente apartado se hace un análisis del contenido de los mismos, intentaremos clarificar a lo largo del relato el tipo de material de que se trata para hacer más comprensible la información aportada por el entrevistado.

En general, el profesorado utiliza diversos materiales para la *iniciación en el aprendizaje del clarinete* tratando de adaptarse a cada alumno dependiendo de sus gustos y necesidades. De hecho, muchos profesores reconocen no encontrar un método que lo abarque todo, por lo que los primeros años tratan de combinar diferentes materiales:

02. Pero lo que me interesa es combinar, si no hay un repertorio que lo cumpla o exija todo, combinar varias cosas para que lo supla todo. Entonces podemos poner en preparatorio o en 1º un *Klosé* de ejercicios de base pero un libro con Cd, con canciones, ahora últimamente estoy combinando el *Arco Iris* con el *Escuchar, leer y tocar 1*.

03. A los niños habilidosos les pongo unos libros más exigentes y a los menos habilidosos otro tipo de libros. Lo que tienen todos en común es el *Klosé*, desde el inicio. Y también la mayoría tienen el *Aprende tocando el clarinete* de Peter Wastall. Y los más habilidosos utilizan el *Arco Iris* como 3er libro, como complemento, algunos utilizan la parte del Cd y otros las 2 partes. Y los menos habilidosos utilizan el *Escuchar, leer y tocar 1* que es un poco más asequible.

06. Solo el *Klosé* utilizo los primeros años, es el único libro. Luego uso bastante el *Escuchar, leer y tocar 1*.

La mayoría utiliza un libro de técnica básica (*Klosé 1*), mientras que éste lo combinan con otros libros de canciones con acompañamiento de Cd, principalmente, *Arco Iris 1* y *Escuchar, leer y tocar 1*.

Otro aspecto a destacar es que hay profesores que, en lugar de basarse en los materiales ya editados, han diseñado su propio libro para iniciación tal y como ellos creen conveniente:

05. Yo lo que hice fue hacer un método de 1º que no pasaría de las duodécimas. A mí me funcionó muy bien. Luego lo complemento con canciones con Cd.

Algunos señalan la importancia de empezar a aprender a tocar el clarinete “de memoria” o “por imitación”, es decir, dejando de lado la lectura los primeros años de aprendizaje instrumental y trabajando de forma intuitiva:

01. Fui madurando y tengo un método con canciones muy sencillas empezando muy gradual y aprendiendo todo de memoria, entonces que dejen un poco la lectura en los primeros meses, están aprendiendo música pero de una forma intuitiva (como aprender primero a hablar y luego a escribir).

06. La técnica trabajo por imitación (escalas, terceras,...), nada de lectura.

Por otro lado, se constata en las entrevistas que algunos profesores *a partir del tercer o cuarto curso* empiezan a trabajar de manera más “técnica”, y sustituyen los métodos con acompañamiento de Cd por libros de estudios. Los más utilizados son los libros de *Lancelot*, *Iniciación a Mozart 1*, *Poco a poco*, *Intrada*, y *La Clarinette Classique*:

02. Pero cuando llegan a cierta edad todo se va “tecnificando”, llegan a 3º o 4º y ya empiezan con las escalas. Entonces cambio los libros de Cds por obritas, cosas más cortas e interesantes musicalmente (Mozart,...), como ejercicios de mecanismo pueden ser los de *Lancelot* y de articulaciones el *Poco a poco*.

03. Al principio prefiero tocar con libros de canciones, y luego utilizo los libros de estudios (*Lancelot*, *Mozart*,...y estos libros. Es decir, cuando controlan las doceavas, y empiezan a tocar canciones con notas agudas utilizo el *Iniciación a Mozart 1* (no todos lo pueden tocar), *Lancelot* (el más sencillo de todos), cuando han avanzado un poco más el *Poco a poco*, el *Intrada* y eso. También utilizo *La Clarinette Classique B*.

05. Luego en 3º empezamos con el *Intrada*, está muy bien. Luego en 4º tienen 5 métodos, el *Lancelot*, *Klosé*, *Duós*, *La clarinete classique* y uno de escalas.

De estas respuestas, se desprende que una vez finalizado el periodo de iniciación (aproximadamente los dos primeros cursos), el profesorado le da más importancia a los materiales de contenido técnico frente a aquellos más lúdicos utilizados en la etapa anterior.

No obstante, se pone en evidencia que el trabajo con los alumnos que no quieren hacer el acceso a las enseñanzas profesionales es más relajado. De manera que se utilizan libros como el *Escuchar, leer y tocar 2* o libros de *Disney* (libros con acompañamiento de Cd):

02. Por la otra vía voy un poco más despacio entonces me puedo permitir meter a los de 3º el *Escuchar, leer y tocar 2*... ¿Sueles utilizar libros de bandas sonoras, *Disney*...? En la vía no profesional sí. En esa vía van muy lentos en general.

De hecho, este mismo informante destaca que, a partir de 5º curso tiene problemas para “enganchar” a los alumnos con el repertorio:

02. Tengo problemas con los que no van a enseñanzas profesionales, sería el 2º ciclo de educación instrumental (5º, 6º, 7º, 8º), esta gente tienen una edad para estar tocando estudios técnicos, obras, y cosas así, pero les hace falta un enganche que no...y ahí suelo tener problemas con el repertorio.

Además, cabe destacar según las respuestas del profesorado que únicamente trabajan repertorio específico de clarinete con aquellos que se preparan para las enseñanzas profesionales, con el resto de alumnos, la mayoría no trabaja obras propias del repertorio clarinetístico:

05. Repertorio de clarinete solo tocan aquellos que quieren hacer la prueba de acceso.

06. Ahora tengo una alumna que va a hacer el acceso al Conservatorio entonces con ella hago las obras, pero sino con los mayores *Disney*...y ese tipo de libros.

Aunque todo lo referente a la conexión entre la enseñanza en las escuelas de música y el acceso a los estudios profesionales se trata posteriormente en otra categoría con más profundidad, es evidente que el repertorio utilizado en los diferentes niveles de las enseñanzas elementales en ocasiones viene condicionado por las perspectivas del alumnado.

En cuanto a la visión que el profesorado tiene sobre los diferentes materiales se constata que parte del profesorado considera que el material “Disney” y los libros con acompañamiento de Cd únicamente se usan como complemento y con la función de motivar al alumno:

02. A mí me parece que el Cd es el complemento. Los otros libros es lo fundamental.

03. También utilizo material Disney pero no libros enteros sino canciones sueltas que ellos puedan tocar, pero tampoco abuso de esto porque es un poco “ñoño”, no es real. Es una píldora para que se motiven un poco pero vaya.

Por el contrario, hay quien deja de lado los libros de estudios y basa su trabajo en un tipo de material menos formal como los anteriormente reseñados:

01. Los libros de Mozart, Lancelot, obras y estudios de este tipo no los utilizo más que con los que van a ir al Conservatorio. Si no, no trabajamos este tipo de repertorio. Para gente que ya tienen nivel y no quiere ir al Conservatorio trabajamos cosas ya más potentes para tocar estilos de swing, etc.

06. Pues cuando empecé, empecé un poco como me habían enseñado a mí, entonces utilizaba libros de estudios, y ahora solo lo hago con un par de alumnos... Con los mayores trabajo *Disney*...y ese tipo de libros.

Se evidencia que para poder trabajar con material más estructurado y orientado a la técnica del instrumento es necesario un estudio diario. Hoy en día, en muchos casos los alumnos no son conscientes de esta necesidad y no lo llevan a cabo:

06. No trabajo los libros de estudios porque me parecen difícilísimos. Yo me acuerdo que trabajaba una serie de libros que sin estudiar no se pueden hacer. El problema es que como no estudian, le mandas un estudio para el próximo día y tienes que estar viendo compás por compás, entonces he decidido no hacer. Únicamente hago el *Klosé* con los pequeños,...aunque tampoco me gusta mucho.

Curiosamente uno de los profesores que prescinde de los libros de estudios tiene una formación moderna, y el otro profesor, pese a que tiene una formación clásica, se ha formado según la normativa LOGSE.

Por otro lado, se ha preguntado al profesorado acerca de la *importancia del trabajo técnico* para afrontar el proceso de enseñanza-aprendizaje del clarinete. A través de algunas de las respuestas se alude al trabajo técnico como la base fundamental para aprender a tocar el clarinete:

02. A mí me parece que es necesaria la técnica, pero la puedes combinar con otras cosas. No se puede prescindir. De hecho en 1º introduzco el *Klosé* con los ejercicios de mecanismo, sonidos largos, y otros ejercicios para trabajar el sonido fuera de los libros es la base.

04. La verdad que me considero muy purista, me gusta mucho utilizar la técnica. Considero que una vez que la aprendes puedes desarrollar cualquier tipo de música, por lo tanto, lo importante es un conocimiento de lo que es el instrumento.

05. Yo en mis clases las escalas no las dejo. Yo en todas mis clases tengo 3 pilares: sonoridad, que lo trabajo con los ejercicios de embocadura, que viene con las duodécimas, octavas,...luego picado, y escala cromática. aburren pero saben que tienen que hacerlo y lo hacen.

En lo referente a la *relevancia que tiene hoy en día la música clásica* en el repertorio utilizado en el aula, gran parte del profesorado cree necesario que los alumnos conozcan y trabajen este tipo de música, y señalan que ya desde pequeños se puede trabajar con canciones conocidas como el “Himno de la alegría”. Incluso hay quien señala que la música clásica es la “base” para poder tocar cualquier otro tipo de música:

02. La música clásica depende de cómo lo enfoques. Todo lo puedes enfocar de una manera diferente... pero me parece súper necesaria si tocas un instrumento. Me parece la base para tocar cualquier música.

03. A mí me parece que la tienen que conocer, que sepan que existe, conocer alguna cosa, conocer los nombres de los compositores grandes. Al igual que músicos de música moderna relevante como *Los Beatles*.

05. La música clásica es necesaria. Gustarles...no les gusta. Siempre hay que trabajar la música clásica, desde pequeños con el Himno de la Alegría.

Hay que destacar uno de los comentarios el cual señala que se considera más oportuno trabajar esta música con los alumnos que ya tienen una cierta capacidad de comprensión en cuanto a lo que es la estructura de una obra, fraseo musical, etc.:

02. La música clásica es cierto que cuando tienen una capacidad de comprensión por 3º o así, antes no, antes son canciones populares. Si metes por ejemplo el cuaderno de *Mozart* puedes empezar a trabajar el fraseo musical, la estructura de las obras les puedes contar cosas del autor, o sea hay mil maneras de hacerla atractiva...pero hasta 3º o por ahí van adquiriendo el conocimiento del instrumento.

Algunas respuestas, por el contrario, revelan que la música clásica está poco accesible en el entorno musical de los alumnos, puesto que los medios de comunicación apenas retransmiten este tipo de música. Por tanto, no está adaptada a las necesidades de los alumnos porque no es lo que escuchan en su vida cotidiana. De manera que algunos



consideran que también se pueden trabajar los contenidos de la programación de clarinete a través de otro tipo de repertorio:

03. Yo creo que no la conocen. A mí me parece que hay libros en los que la mayoría de las canciones no son música clásica, entonces lo tocan y les gusta porque es la primera música que les llega, pero cuando aparecen alguna canción de música clásica la reconocen y les gusta, pero son las menos, está poco accesible porque la música en la televisión y en la radio no ponen música clásica y no terminan de conocerla.

06. Me parece que este tipo de repertorio no está muy adaptado a las necesidades del alumnado, porque no es lo que escuchan. No digo que no haya que trabajarlo, pero creo que no está adaptado al interés y necesidades de los alumnos. Yo creo que puedes trabajar cosas...por ejemplo, "La pantera rosa", acentuar las partes débiles, tiene tela...y se pueden trabajar cosas en este tipo de repertorio.

Cabe destacar el comentario de uno de los entrevistados en lo concerniente a su manera de entender la transmisión de la música clásica a los alumnos. Como vemos, hace referencia a la función de las escuelas de música considerando como prioridad de éstas el hecho difundir la cultura musical actual. Así pues, entendiendo que la música clásica estuvo vigente en épocas anteriores, sin embargo, hoy en día existen otras necesidades musicales que hay que potenciar antes que ésta:

01. Ahora mismo, la música clásica es de hace 300 años y ahora mismo la música que se está tocando es de otro tipo. Yo pienso que la función de las escuelas es difundir la cultura musical que hay aquí alrededor.

Nuevamente nos encontramos que el profesorado con formación moderna y proveniente de la normativa LOGSE, tiene una concepción diferente al resto frente al repertorio a trabajar en el aula. Es decir, consideran que, hoy en día, existe otro tipo de repertorio al margen de la música clásica, el cual está más accesible a las necesidades actuales del alumnado. Mientras que el resto de profesores considera la música clásica como el pilar fundamental de la enseñanza.

Además, observando algunos de los comentarios del profesorado, aparecen algunos aspectos que, por una parte parecen cuestionar la validez de estilos musicales alejados de la música académica como material didáctico adecuado y por otra parte se considera la música clásica como un fin en sí mismo:

02. Los libros de *Lancelot*, *Mozart*... empezamos a hablar de "música".

02. En algún momento u otro del proceso tienes que acabar ahí, en la música clásica.

Probablemente, la concepción que el profesorado tiene acerca la música como expresión artística y cultural merece un estudio en profundidad que se escape del propósito de nuestro trabajo pero, como aspecto emergente, hemos considerado necesario reseñarlo.

Hasta ahora, se han mencionado los materiales editados para clarinete que habitualmente se utilizan para llevar a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumento. Además, hemos preguntado al profesorado acerca de si utilizan en el aula las canciones de moda que habitualmente escuchan los alumnos en su día a día, aunque no estén editadas.

Nos encontramos con algunos casos en los que los profesores se muestran receptivos a hacer *adaptaciones de este tipo de repertorio* e introducirlo en el aula. Para ello, utilizan diferentes programas informáticos con el fin de editar y crear las nuevas partituras:

01. Hemos hecho la de "Te voy a esperar" de Tadeo Johns, con el primer ciclo que están en 3º o 4º, incluso tocándola encima del audio, con el Spotify. Yo les hice la partitura, y nos adaptamos a lo que les gusta.

05. Sí, es necesario. Aprendí por mi cuenta, yo uso Encore, pero he tenido que aprender también a grabar, bajar tonos, alargar las canciones,...hice un cursillo de Finale pero me da mucha pereza una vez que sé Encore empezar con el Finale.

Por el contrario, la mayor parte de los entrevistados reconocen que utilizan programas informáticos de edición de partituras exclusivamente para hacer algún tipo de adaptación, pero no para preparar partituras con las canciones que más se escuchan en el momento. En caso de utilizar este tipo de música, se basan en materiales ya existentes que proporcionan las diferentes editoriales:

02.El Finale lo solía utilizar pero últimamente trabajo con material que ya está editado. Hoy en día te metes en páginas de internet y te encuentras los arreglos ya dados. Pero hace años que no lo hago.

03.Utilizo el Finale para hacer arreglos y así, pero no para que toquen canciones que se escuchan ahora.

04.Algo,..muy poquito, la mayoría las editoriales se ponen las pilas y... siempre trabajo con literatura impresa.

Algunos de los motivos que tratan de justificar lo comentado anteriormente son, por un lado, la comodidad de trabajar con los materiales que ya están editados y, por otro lado, la falta de formación que consideran algunos profesores que tienen para hacer frente a la edición de nuevas partituras:

02.Me cojo del material hecho, esto es comodidad pura y dura.

06.Las canciones que están ahora de moda no hago, yo creo que no lo hago porque no sé, porque he visto cómo hacen algunos profesores....pero yo no lo sé hacer. Yo creo que si supiera...sé que a ellos les gusta.

CATEGORÍA 3	Factores que determinan la elección de un determinado repertorio.
<i>Subcategorías</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ <i>Cualidades físicas del alumnado.</i></li> <li>❖ <i>Motivación del alumnado.</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>-<i>Adaptación a los gustos de los alumnos.</i></li> </ul> </li> <li>❖ <i>Prioridad de cumplir los objetivos.</i></li> <li>❖ <i>Forma de ser del profesorado.</i></li> <li>❖ <i>Entorno musical.</i></li> <li>❖ <i>Formación del profesorado.</i></li> <li>❖ <i>Condiciones laborales del profesorado.</i></li> </ul>

Como hemos visto anteriormente, existe un gran abanico en cuanto al repertorio que se puede trabajar. No obstante, el profesorado tiene la responsabilidad de decidir qué material utilizar con cada uno de sus alumnos. En este trabajo nos planteamos, ¿qué le lleva al profesorado a realizar esa elección?

Aunque no se incluía directamente en el guión de la entrevistas, dos profesores hicieron alusión en primer lugar a las *cualidades físicas del alumnado* incidiendo en la necesidad de adaptar el repertorio a su nivel de desarrollo. Además, también se hace referencia a la diferencia que existe entre el alumnado a la hora de desarrollar diversas capacidades, como la velocidad de la digitación, de la lengua, del ritmo o la producción del sonido. Por lo tanto, el repertorio debe variar en función de estos aspectos:

03. Y hay que adaptarse también al físico del alumno...habrá algunos que tengan mejor capacidad de los dedos, pero igual tienen problemas de rítmica o de boca.

04. Yo lo que utilizo es; como es un poco a la carta...A los niños habilidosos les pongo unos libros más exigentes y a los menos habilidosos otro tipo de libros.

Otra de las cuestiones que nos planteamos es si *la motivación* del alumno influye en la metodología del profesor, es decir, si ésta es otro de los factores que llevan al profesorado a tener que utilizar un determinado repertorio u otro.

Según las respuestas de algunos de los entrevistados se ha podido constatar que, en cierto modo, el repertorio que se utiliza en el aula viene determinado por la búsqueda de la motivación del alumnado hacia el aprendizaje del instrumento. Es decir, a veces a través del repertorio podemos “enganchar” al alumno para que practique:

02. Muchas veces sí, para que toquen en casa. Con los pequeños es más de insistir, porque son más de obedecer, pero más adelante es una dejadez absoluta... Si veo que realmente le está afectando en la motivación a la hora de estudiar en casa...hay que engancharle para que practique.

03. Sí, alguna vez me pasa. Pero intento que...alguna vez igual los más mayores, te dicen, es que esto es un rollo, no me apetece tocar con Cd... entonces lo quitas y pones cosas más entretenidas de dúos o así. Pero los niños pequeños no me ha dado el caso.

06. Totalmente. Por ejemplo, el otro día me decía una madre que su hijo estaba súper motivado porque hacía otro tipo de canciones. He pasado de hacer *Aprende tocando el clarinete* a hacer, por ejemplo, *Tarzán*,...es otra cosa, y estas canciones tienen ritmos muy difíciles (sincopados, swing,...) y están mucho más motivados.

Así pues, en la mayoría de los casos, el profesorado intenta *adaptarse a los gustos de los alumnos* utilizando el repertorio que a ellos les gusta:

01. Te encuentras perfiles de alumnos a los cuales te tienes que adaptar porque cada uno es diferente. Generalmente les gusta lo que les doy. Me adapto a los gustos de los alumnos.

03. Vamos, intento adaptarme a lo que les gusta.

05. Los más mayores te piden canciones, yo estoy muy abierto. Tengo compañeros que son muy clásicos. A los mayores sí que les gustan las canciones modernas, a otros no. Otros prefieren clásico y dúos. Hay que amoldarse a cada alumno y ser muy abierto. Tienes que ser como un mago, de la chistera sacar otra cosa. Hay que tener recursos.

Al margen de la motivación, algunos de los entrevistados priorizan el tener que *cumplir con unos objetivos* a la hora de elegir un determinado repertorio:

02. Pero generalmente, miro que cumpla los objetivos de mi programación, no tanto que sea divertido sin más. A mi esas cosas me dan mucho miedo, tengo que tener claro qué voy a conseguir con un material determinado y si no, no lo pongo.

04. Generalmente, el estudio tiene que estar enfocado a lo que se quiere trabajar. Aquí en la escuela de música, los objetivos están puestos a final de ciclo, entonces hay 4 años para trabajar los mínimos. Intento explicar al alumno que al final hay que trabajar de todo, no solo lo que a ellos les gusta. Porque entonces te vas a su terreno, y tiene que entender el alumno que las pautas del aprendizaje del clarinete las marca el profesor y la propia programación.

En este sentido, llama la atención un comentario extraído de las entrevistas el cual se critica que, hoy en día, en las escuelas de música muchas veces se prioriza la diversión antes que el hecho de tener que cumplir con unos objetivos:

02. En este aspecto, el repertorio ha ido cambiando porque a veces se considera el aprender un instrumento exclusivamente como un hobby, pero hay que tener cuidado. Mi objetivo no es que se diviertan. Si viene añadido, genial, pero hay que cumplir con los objetivos.

Otro de los factores que se ha extraído de las entrevistas es *la forma de ser del profesorado*. En este sentido, se observa cómo algunos consideran importante el hecho de ponerse a la altura de los alumnos y tratar de actuar de manera cercana en la relación con ellos, con el fin no sólo de que aprendan a tocar el instrumento sino que, además, vayan contentos a clase y lo pasen bien:

05. Todo, influye mi metodología y mi manera de ser. Puedes tener una metodología muy buena, pero si eres un cardo... Con los alumnos te tienes que rebajar. Yo intento que ellos vengan

aquí y te vean y se sonrían, que lo pasen bien, que no te vean como un ogro, a veces hay que ser un poco "payaso".

Por el contrario, otros lo ven de manera más seria y creen que no es necesaria esta actitud para quien realmente quiere aprender a tocar:

02. Para un profesor ponerte con el clarinete y "hacer el payaso"... Que nosotros nos hemos formado por amor al instrumento, y con el niño de turno tener que hacer el tonto... Me parece que se hacen muchas tonterías para que toquen el instrumento.

El *entorno musical* es otro de los factores que los profesores tienen en cuenta. Sobre todo existen diferencias entre el repertorio que se trabaja en la Zona Norte de Navarra y en La Ribera, ya que mientras en el norte se trabajan canciones relacionadas con el folclore vasco, en La Ribera no se considera que haya un repertorio específico de la zona para poder trabajar. De manera que, muchos de los profesores que trabajan en La Ribera no utilizan el repertorio vasco, puesto que los alumnos no lo conocen:

01. Si. Yo creo que sí. Elijo canciones propias de aquí, como Euskalerrían euskaraz, Hegoak... cosas más de folclore vasco propias de aquí. Igual si trabajaría en Tudela no lo haría.

03. Yo utilizo prácticamente el mismo material, pero sí que es cierto que según que sitios hay más aceptación a según qué cosas. Por ejemplo, en Lumbier el *Arco Iris* las conocen todas, en Cintruénigo hay alguna que les suena pero muchas que tocan como si fuese música de Paraguay, porque no las conocen. Pero en Cintruénigo y en la zona de la ribera no encuentro que haya un gusto especial por un tipo de música.

05. Si estuviera en la montaña sí. Aquí por ejemplo, los chicos que van a la Ikastola les paso canciones en euskera.

06. Sí, total. Tengo un libro... "*Klarinetea eta bere lagunak*", es todo folclore vasco... y para un alumno de Peralta no me parece que está adaptado a su entorno.

Por el contrario, algunos profesores, aunque los alumnos no conozcan este repertorio, lo trabajan en clase de la misma manera, siempre y cuándo sirva para poder trabajar diferentes contenidos:

02. Con el tema del euskera, sí que hay diferencias. Yo aquí en Tudela meto el *Arco Iris* con canciones en euskera y me da igual. Yo voy más a qué consigo con esto. Y me da igual que sea folklore...es cierto que los críos de 7 años les gusta tocar algo conocido, pero lo mismo les metes canciones inglesas populares,...en general nadie me ha pedido así...alguno me pidió la partitura de la revoltosa....pero en general no.

Por otra parte, se ha visto en la primera categoría que la mayoría del profesorado ha recibido una *formación clásica*. Consecuentemente, a la hora de trabajar un repertorio, en general, se decantan por algo clásico antes que el jazz o la música moderna, por ejemplo, puesto que se sienten más preparados para abordar este tipo de repertorio debido a su formación.

Se observa claramente por parte del profesorado una dicotomía existente entre el clásico y la música moderna:

02. Yo prefiero clásico. El jazz no.

05. Me siento más preparado para abordar un repertorio clásico. El jazz no, además creo que el clarinete... mi formación ha sido clásica y no me he preocupado por la música jazzera o moderna.

01. Yo si se toca bien me da igual tocar cualquier cosa, y lo clásico me gusta también, otra cosa es que yo me haya dedicado más a la música moderna. Pero me da igual.

No obstante, algunos apuntan que no tienen preferencia por un determinado repertorio y que mientras sea del nivel no hay problema por trabajar cualquier repertorio. Eso sí, consideran que no tienen suficiente preparación para trabajar algunos estilos como el jazz:



03.No tengo preferencia por alguno en concreto. Hombre, para trabajar jazz necesitas mucha preparación, pero sí tiene que ser una parte más de lo que él toca, no sólo *Iniciación a Mozart*, sino también dúos de jazz...intento que toquen de todo.

Se constata también por parte de algunos entrevistados la influencia de las *condiciones laborales* a las que están sometidos. Así pues, es otro de los factores que puede influir en la elección del repertorio. Los profesores con jornada completa se pueden permitir una mayor exigencia y no estar tan pendientes de los gustos de los alumnos. Mientras que los profesores que su jornada depende del alumnado que se matricula en la escuela de música intentan estar más pendientes y adaptar más el repertorio a los gustos de los alumnos con el fin de que permanezcan en la escuela:

01.Con esto de las escuelas de música estamos ofreciendo un servicio, entonces tenemos que intentar que el alumno esté lo más contento posible, entonces si tú haces eso, los alumnos seguirán y llamarán a que vengan más alumnos... Así ellos se motivan más y siguen para adelante.

02.Yo estuve trabajando a tiempo parcial, el primer año tuve 20 horas, a los dos años tenía 15, y esas 5 horas era de gente que se cansó del instrumento, ...y ese año me vi en plan "venga, apúntate" que al final es mi sueldo y mi trabajo. Y eso pasa en las escuelas de música. Ahora el privilegio es que tengo jornada completa, entonces me puedo permitir más exigencia, pero en las escuelas que trabajas por horas... pero hay alumnos que ni poniéndoles el rock más guay.

06.Claro, todo el mundo dice. Ahora si les mandas un estudio para cada semana no te vienen los alumnos a clase.

Se observa una preocupación económica por parte del profesorado con jornada parcial que determina, en cierto modo, la manera de enfocar la enseñanza instrumental en cuanto a los materiales a trabajar en el aula, tratando de que el alumno siga matriculándose y no deje de venir a clase.

CATEGORÍA 4	Relación entre el repertorio y los contenidos del proceso enseñanza-aprendizaje del clarinete.
Subcategorías	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Registro chalumeau</li> <li>❖ Registro agudo</li> <li>❖ Escala cromática y enlace de registros</li> <li>❖ Registro sobreagudo</li> <li>❖ Expresividad musical, matices, control de la columna de aire.</li> </ul>

Hemos podido observar en la categoría anterior que son varios los factores que determinan al profesorado la elección de un determinado repertorio, y que no todas las decisiones respecto al repertorio se toman en el terreno de la selección de contenidos (Moreno, 2005). Los profesores a la hora de elegir el material se tienen que preguntar ¿me sirve más esta partitura o esta otra para que mi alumno realice el aprendizaje de este contenido? Es decir, que el repertorio sea un medio en el proceso de aprendizaje, no un fin.

Y como hemos visto, el repertorio debe atender a diferentes elementos como la motivación, las necesidades de cada alumno, el desarrollo físico, etc. Así pues, éste se debe entender como material didáctico que forma parte del proceso de enseñanza-aprendizaje. Generalmente, los profesores utilizan diferentes materiales siendo conocedores de lo que aporta cada uno de ellos adecuándose al nivel del alumno.

En el primer año, para iniciación al clarinete se utilizan libros que no trascienden del registro chalumeau (*Arco Iris 1*; *Escuchar, leer y tocar 1*; *Clar y Nete*). No obstante, cabe destacar algunas apreciaciones sobre estos métodos que hacen los entrevistados.

Se puede deducir de estos comentarios que el *Arco Iris 1* es más complicado y más completo que el *Escuchar, leer y tocar 1*, sobre todo en lo referente al ritmo. Mientras que el *Escuchar, leer y tocar* es más asequible y progresivo:

02. Ahora últimamente estoy combinando el *Arco Iris* con el *Escuchar, leer y tocar 1*. El *Arco Iris* me parece que aporta la base rítmica que es súper importante, va encaminado al

ritmo... El *Escuchar, leer y tocar* está bien pero no me aparece un libro completo, me parece más completo el *Arco Iris*, pero es más complicado de llevar por el tema del ritmo, entonces por eso los combino. Pues yo por ejemplo, utilizo el *Arco Iris* hasta la Lección 3 y cuando empieza con la negra con puntillo me cambio al *Escuchar, leer y tocar* que va más progresivo,...

03. Y los más habilidosos utilizan el *Arco Iris*. Y los menos habilidosos utilizan el *Escuchar, leer y tocar 1* que es un poco más asequible, las canciones son más lentas, no tienen tanta complicación, y de rítmica el *Arco Iris* es más difícil, entonces los que son más avispados el *Arco Iris*, los que les cuesta un poco más el *Escuchar, leer y tocar 1*.

05. Yo lo que hice fue hacer un método de 1º que no pasaría de las duodécimas. A mí me funcionó muy bien. Luego lo complemento con canciones con Cd.

Otro de los entrevistados utiliza *Tocando el clarinete con Clar y Nete* que explica los conceptos básicos del clarinete de manera interactiva y a través de ejercicios cortos:

04. Al principio utilizo un libro que es "Clar y nete" que no es un libro que se meta mucho en aspectos técnicos si no que desarrolla los aspectos básicos del clarinete. Entonces, son ejercicios cortos que les viene de maravilla. En clase hacemos que un alumno sea Clar, y otro Nete, y a la vez que aprendes conceptos musicales, vas leyendo...y es más interactivo. También utiliza canciones con Cds.

Además de estos métodos para iniciación, la mayoría de ellos los combinan con el *Klosé 1* para trabajar la técnica, la regularidad de los dedos, digitación y conocimiento de las notas:

01. Paralelamente trabajo ejercicios de técnica como *Klosé*, *Romero*...para trabajar digitación, escalas.

02. Entonces podemos poner en preparatorio o en 1º un *Klosé* de ejercicios de base.

03. Lo que tienen todos en común es el Klosé, desde el inicio. En los Klosés veo que lo que aporta es conocer las notas, familiarizarse con la posición, lectura de notas, combinación entre sí.

04. Lo complemento con el *Klosé 1*, que se trabaja la regularidad de los dedos.

Una vez que ya conocen y manejan el registro chalumeau, ya al final del primer curso se intenta que conozcan el registro agudo (registro clarín) a modo de calentamiento mediante el ejercicio de “duodécimas”. Después, las duodécimas empiezan a trabajarse en diferentes libros, principalmente continuación de los anteriores, como son *Arco Iris 2*, *Aprende tocando el clarinete* (Peter Wastall), *Escuchar, leer y tocar 2* o *Lancelot* (20 Etudes):

03. Con las doceavas intento empezar en cuanto controlan el registro grave, aunque en los libros no aparezcan lo introduzco a modo de calentamiento. Cuando ya controlan los 2 registros, pongo el *Arco Iris 2* (trabajo de notas agudas), el *Klosé 2* a veces, *Escuchar, leer y tocar 2*...un poco continuidad de lo que tienen.

04. Las doceavas empiezo desde el primer año, dándole yo a la llave doceava para comprobar que la embocadura es capaz de realizar cualquier intervalo en los diferentes registros, porque si hay problemas en el agudo hay que seguir trabajando embocadura. Para 2º, 3º y 4º empiezo con el Peter Wastall, no es un libro que me motive mucho pero es progresivo y me hace el papel. Utilizo el registro medio y en 4º lo complemento con el *Lancelot* (20 etudes).

05. Para mi 2º es el curso más difícil, luego ya 3º bien. Pero en 2º con las duodécimas las pasan mal, yo les aviso de ese curso a los alumnos que tengan paciencia, porque salen muchos pitidos. Las doceavas, en la programación lo tengo puesto en 2º, pero nunca lectura, solo enlace de los registros con el ejercicio de doceavas.

Llama la atención el comentario de uno de los entrevistados que señala que no ha encontrado un material convincente después del conocimiento del registro chalumeau. Cree que falta un método intermedio entre el registro chalumeau y el registro clarín, antes de comenzar con los libros de estudios como el *Lancelot*, *Iniciación a Mozart*, entre otros:

02.No hay un libro o método que me convenza 100% para seguirlo. El *Arco Iris* es muy completo, pero el 2 a mi no me acaba de convencer. Uso unos ejercicios de ahí pero voy buscando y no he encontrado un método que me sea convincente para ponerlo detrás del 1º. Cuando trabajan un poco el registro chalumeau pasas a los *20 estudios de Lancelot, Mozart...* no hay una cosa intermedia. Lo suple un poco el Escuchar, leer y tocar 2, pero ese enlace todavía no acabo de encontrarle el punto, y mira que llevo años...

Una vez que manejan los dos registros, uno de los contenidos a trabajar es el enlace entre ellos y otro, la escala cromática:

02.La escala cromática empiezo en 3º PEP.

04.La escala cromática la empiezo en 3º. Y ahí empiezo también con el paso del la al si (enlace entre registros). Algunos ya también van a agrupaciones como la banda y hay que dominarlos desde 3º. La escala cromática empiezo por redondas. Creo que no es bueno que se aprenda de manera mecánica, porque ellos tienen que ser conscientes de qué nota están haciendo. Para que cuando en una partitura les aparezca un sol# sepan cómo es. Lo otro al final da problemas.

05.La escala cromática desde 3º con el *Intrada*, en la lección 121 o 127 les enseña la escala cromática, y en el momento que llegan ahí la tienen que hacer. No les enseño con las posiciones reales. Más adelante sí. Y les enseño las llaves más normales (la A, la 2, la 7, 7 bis, la 5...) las más importantes, que las sepan.

Así pues, los siguientes materiales que se suelen utilizar una vez que ya se manejan los dos registros (chalumeau y clarín) es el *Iniciación a Mozart 1*, *La clarinete classique*, *Lancelot* (20 Etudes), *Poco a poco* e *Intrada*:

03. Y cuanto controlan las doceavas, y empiezan a tocar canciones con notas agudas utilizo el *Iniciación a Mozart 1* (no todos lo pueden tocar), *Lancelot* (el más sencillo de todos), cuando han avanzado un poco más el *Poco a poco*, el *Intrada* y eso.

04. En 4º lo complemento con el *Lancelot* (20 etudes), luego lo complemento con obras de Sergio Lancen que son 3 piezas donde trabajo todo lo que es el enlace del registro grave al medio, esto en 4º.

05. Luego en 3º empezamos con el *Intrada*, está muy bien. Luego en 4º tienen 5 métodos, el *Lancelot*, *Klosé*, *Duós*, *La clarinete classique* y uno de escalas. Con las sobreagudas...hasta 4º...eso me lo da el *Intrada*.

Cabe destacar el comentario que coincide entre dos de los entrevistados acerca de los libros *Escuchar, leer y tocar 2 y 3*. Se piensa que cuando se llega al nivel de poder tocar estos libros, existen otros que son más interesantes que éstos:

02. Por la otra vía voy un poco más despacio entonces me puedo permitir meter a los de 3º el *Escuchar, leer y tocar 2...* De *Escuchar, leer y tocar* solo utilizo hasta el 2. Conozco el 3, pero cuando tienen que tocar eso me parecen más interesantes otras cosas.

06. El *Escuchar, leer y tocar 2 y 3* selecciono canciones que me gustan porque no me gustan mucho.

Generalmente, es en el cuarto curso cuando se empiezan a trabajar el *registro sobreagudo*:

02. Las sobreagudas lo mismo, en 4º PEP y 4º algunos.

05. Yo en 4º intento enseñarles hasta el mí sobreagudo.

Por otra parte, el profesorado hace referencia a que una vez que se han adquirido los conocimientos básicos del manejo del instrumento, se empieza a trabajar de manera más global aplicando los conocimientos musicales adquiridos hasta el momento en piezas de mayor duración. De forma que se incide más en aspectos como la *columna de aire*, *matices*, *articulaciones*, *expresión musical*, entre otros:

02. En 4º hablamos de tema expresivo, fraseo, control del soporte del aire, columna de aire, buena sonoridad, pero hasta 3º o por ahí van adquiriendo el conocimiento del instrumento.
03. Los libros de más adelante un poco lo mismo pero más avanzado, y cuando empiezan a tocar repertorio de clarinete o canciones más complicadas, es por añadir dificultades nuevas a lo que ya ha trabajado, musicalidad, articulaciones, matices,...ver que todo lo que han estado haciendo y han trabajado tiene una aplicación, no es para tocar siempre con un Cd, o ejercicios monótonos, sino que tiene una aplicación.
05. El de *Lancelot* empieza muy sencillito, negras, blancas, luego empezamos con matices (ya en 4º)...con frases más largas,..que aguanten más.

Vemos como el profesorado asume los diferentes contenidos a trabajar en el proceso de enseñanza-aprendizaje del clarinete de manera ordenada. Manejan un determinado material u otro enfocado a lo que quieren conseguir, es decir, utilizando los diferentes materiales didácticos como medio para poder abarcar los contenidos de la especialidad.

CATEGORÍA 5	Cambios en el repertorio debido a las reformas educativas.
Subcategorías	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Comparación entre los repertorios utilizados en el Plan 66 y en la LOGSE.</li> <li>❖ Valoración de los cambios en el repertorio.</li> </ul>

En general, se constata que ha habido cambio en cuanto a los repertorios que se trabajaban bajo la normativa referente al *plan del 66* y los que se trabajan hoy en día en las escuelas de música.

Según las respuestas de los entrevistados, en el antiguo plan se priorizaba el tener que cumplir a rajatabla con una programación estipulada para poder superar el curso. Esto es debido a que eran unos estudios enfocados, principalmente, hacia la enseñanza profesional. Por ello, se trabajaban los diversos métodos provenientes del siglo XIX, dándole mucha importancia, sobre todo, a la técnica del instrumento:

01. Totalmente. Aquello era, el libro verde del Romero nº1, los ejercicios de técnica, dúos y paralelamente las obras.
02. No tiene nada que ver porque a mí me dijeron ¿tú quieres tocar un instrumento? Sí, pues vamos al Conservatorio, y tocas lo que te ponen. Sin cuestionar si es aburrido y nada de nada.
04. No tiene nada que ver. Nosotros éramos máquinas, si algo nos inculcaron fue rapidez de dedos,... Allí era una programación y tenías que llegar, si tocabas aprobabas y si no suspendías. Ahora intentamos fomentar el potencial musical del alumno, no hacemos máquinas. Lo que es el grado elemental. Nosotros trabajábamos con El Romero, Stark, Jean jean, Cavallini,... todo técnica. Aunque te metían algún estudio melódico, pero yo creo que a lo que menos dedicábamos es a los tempos lentos.



A partir de la LOGSE se produjo un cambio respecto a la manera de llevar a cabo la enseñanza de clarinete. Esto se ha podido observar mediante alguno de los entrevistados que estudió bajo ésta normativa, además de contar con la opinión de los propios profesores que impartían clase mientras la LOGSE estaba vigente. De manera que ahora, aunque también hay que cumplir con una programación, ésta puede adaptarse al desarrollo evolutivo del alumno:

01. Yo creo que con esto de las escuelas de música ha cambiado mucho.
03. Yo estudié más o menos esto. En la escuela de música yo hacía lo que hago ahora. Tocábamos algo de jazz, Klose, ejercicios,... un poco lo mismo.
04. Hoy en día la enseñanza está más relajada. Los objetivos y contenidos están más estirados, no hay prisa.
05. Ahora te intentas más adaptar al alumno. También la LOGSE te lo permite, antes el plan 66 no lo permitía, había que cumplir con un programa y suspender era lo más normal del mundo.

El profesorado hace una *valoración positiva de los cambios* que se han producido en cuanto a los repertorios que se utilizan hoy en día, y en general, de la manera de enseñar a tocar el clarinete que se lleva a cabo:

05. Yo estoy mucho más a gusto ahora dando clases que antes. Antes el que venía al conservatorio se le trataba como a un futuro músico profesional. Y el que viene ahora a la escuela viene a aprender según sus posibilidades, esa es la diferencia.

Se considera que la entrada en vigor de la normativa LOGSE y la creación de las escuelas de música supuso un cambio en el enfoque de la enseñanza instrumental. Se piensa que ésta normativa dio más libertad para poder trabajar diferentes repertorios. No se prioriza el hecho de que un alumno vaya al Conservatorio Profesional, como se impulsaba desde el anterior plan de estudios, sino que el alumno adquiriera cultura musical conociendo diferentes estilos musicales, con programaciones adaptadas a las

capacidades individuales, en definitiva, sin la presión de tener que cumplir una programación pensada para acceder a unos estudios profesionales, con unos repertorios cerrados desde las instituciones educativas superiores:

01. Con esto de las escuelas de música estamos ofreciendo un servicio, entonces tenemos que intentar que el alumno esté lo más contento posible, entonces si tú haces eso, los alumnos seguirán y llamarán a que vengan más alumnos... Así ellos se motivan más y siguen para adelante... Los conservatorios elementales estaban encaminados a gente que quería tocar música clásica y quería acceder al conservatorio. Ahora lo que hacemos es diferente. Lo bueno de ahora es que las posibilidades se han abierto mucho y hay más libertad para que cada uno pueda hacer lo que quiera.

02. Hay que estar de acuerdo y tener la mente muy abierta con esto de las escuelas de música. Esto ha cambiado y creo que en lo que tiene que ver el cambio de repertorio es por eso y en la creación de las escuelas de música, porque el objetivo de éstas no es el mismo que un conservatorio. Es que un alumno pueda adquirir cultura musical, entonces te abre un campo de repertorio diferente. A mí me gusta utilizar lo de ahora, siempre y cuando cumpla con los objetivos que hay que alcanzar.

Sin embargo, algunos profesores consideran que antes había una mayor dedicación y esfuerzo por parte de quien realmente quería aprender a tocar. A día de hoy se considera que a veces ésta libertad es excesiva y los alumnos no son conscientes de la dedicación y disciplina que conlleva el aprender a tocar un instrumento:

04. De antes cogería la dedicación y el esfuerzo, es decir, si quieres ser clarinetista tienes que tener una implicación. Hoy en día esa implicación se ve muy tarde. Antes el que estudiaba música era porque tenía un familiar,...hoy en día está abierto a todo. Hoy en día los medios, la gran cantidad de literatura, la formación del profesorado,...tenemos mejores técnicas, medios,...quizá el alumnado tiene otro tipo de concepto. Nosotros con 7 u 8 años estudiábamos 1 hora al día, ahora no es así.

06. Ni lo uno ni lo otro. yo no iba a clase sin estudiar, y aquí no te miran ni la escala. Creo que se ha pasado de libertad a libertinaje, poca seriedad. Igual influye la forma de enseñar en los métodos que se utilizan, por ejemplo en lenguaje musical, que es mucho vivenciar, y no como antes,...pero claro, el disfrute tiene que tener una base pedagógica.

03. Intento hacerles ver la disciplina que tiene esto, el orden para tocar el instrumento, es decir, valores que tienen que saber, aunque no toquen, que cumplan una serie de mínimos.

Cabe destacar el comentario de uno de los entrevistados el cuál señala que, aunque en la enseñanza elemental sí que ha habido una evolución respecto a los repertorios que se trabajaban en el plan de estudios de 1966, en la enseñanza profesional se siguen trabajando los mismos repertorios que en dicho plan:

04. En grado medio yo creo que volvemos a lo que era el plan 66 aunque la dificultad...el grado medio está un poco por debajo pero con los 4 años del superior se equiparan. Esos dos años de más que se hacen ahora se equipara con el plan 66.

CATEGORÍA 6	Relación entre los repertorios utilizados en la enseñanza elemental y la enseñanza profesional.
Subcategorías	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ <i>Diferencia entre los repertorios que se trabajan con los alumnos que van a acceder al conservatorio y los que no.</i></li> <li>❖ <i>Relación entre la escuela de música y el conservatorio en cuanto a los repertorios.</i></li> </ul>

Se pone de manifiesto por parte del profesorado que, claramente, existe *diferencia entre el repertorio utilizado con los alumnos que quieren acceder a las enseñanzas profesionales y los que no:*

01. Si tú ves que un alumno tiene capacidad para poder dedicar a la música profesionalmente pues trabajamos *Petit Concert*, las obras, los estudios que piden, *Iniciación a Mozart*, etc. En ese caso sí. Los libros de *Mozart*, *Lancelot*, obras y así no

lo utilizo más que con los que van a ir al Conservatorio. Si no, no trabajamos este tipo de repertorio. Para gente que ya tienen nivel y no quiere ir al Conservatorio, trabajamos cosas más potentes, estilos de swing, etc. Yo me enfoco más para la música moderna.

02. En 2º hacen una prueba y alumnos que destacan pueden entrar por esa vía, que va encaminada hacia el grado profesional. En esta vía, es mucho más técnico, trabajo la parte técnica y empiezo a meter escalas, la 2ª parte del *Arco Iris 2* que tiene las escalas al final o de cualquier otro, de base ejercicios de mecanismo pueden ser los de *Lancelot* o de articulaciones con el *Poco a poco*. En la otra vía voy un poco más despacio entonces me puedo permitir meter a los de 3º el *Escuchar, leer y tocar 2...*

03. Sí hay diferencia, es inevitable. El que quiere ir al Conservatorio tiene que tener más recursos técnicos en el mismo tiempo, porque el acceso al Conservatorio requiere una prueba selectiva. Entonces, con los que no van al Conservatorio trabajas cosas más banales y más despacio, con los que van al Conservatorio lo comprimes un poco más y haces cosas más técnicas, escalas,... un trabajo más técnico, y sobre todo el repertorio lo pones antes.

06. Ahora tengo una alumna que va a hacer el acceso al Conservatorio entonces con ella hago las obras, pero sino con los mayores *Disney...* y ese tipo de libros. Los alumnos que van al Conservatorio como están establecidas unas pruebas...es una enseñanza enfocada a los estudios clarinetísticos, los otros es disfrute y pasar el tiempo.

Como vemos, se pone en evidencia que, mientras que con los que van a hacer la prueba de acceso al Conservatorio se hace un trabajo más técnico de escalas, libros de estudios, etc., con los que se quedan en la escuela de música se trabaja de manera más relajada y con diferente repertorio. Además, las respuestas de los entrevistados nos hacen ver que las obras del repertorio específico de clarinete únicamente las trabajan con aquellos que quieren hacer la prueba de acceso, en caso contrario no lo hacen.

Se subraya por parte de algunos profesores que, aunque haya diferencia en el repertorio y el trabajo se lleve a cabo de manera más relajada, los objetivos tienen que cumplirse del mismo modo. Es decir, que los alumnos tienen que llegar a un determinado nivel independientemente de que vayan a seguir estudiando en la escuela de música o vayan a ir al conservatorio:

02. Hay diferencia en el repertorio, pero con los objetivos no. Porque un alumno cuando acaba 4º tendría que alcanzar lo mismo. Los dos alumnos de las diferentes vías tienen que alcanzar lo mismo, tanto para poder continuar en la Escuela de Música como para poder acceder al Conservatorio. Otra cosa es que haya diferencia en lo que tocan.

04. Aunque haya diferencias entre un alumno que se queda en la escuela o el que vaya a hacer el acceso, el nivel tiene que estar ahí.

Por otra parte, se pone de manifiesto que no existe *relación entre los repertorios que se trabajan en las escuelas de música y los que, posteriormente, se trabajan en el conservatorio*. Para los alumnos que quieren ir al conservatorio hay que adaptar el repertorio y focalizarlo hacia lo que exigen para la prueba de acceso. Sin embargo, en la escuela de música se trabajan muchos otros repertorios que no siguen en la línea “clásica” del conservatorio:

01. Claro, totalmente. Yo no trabajo lo que piden en el Conservatorio hasta que no deciden que van a ir, sino ni lo toco.

02. Hay conexión en los objetivos, pero en el repertorio no. Cuando a un alumno le ves que tienen posibilidades de ir al Conservatorio ya no necesita el Disney, entonces sí que hay conexión, porque adaptas el repertorio hacia lo que exigen en el conservatorio.

03. Hay diferencia, porque la escuela de música es un sitio en el que se estudia música para todos, entonces, el abanico es mucho más amplio. No te debes a una enseñanza reglada que necesitas cubrir unos repertorios, y las enseñanzas

profesionales está más focalizado. Entonces, relación no existe pero sí es cierto que el que quiere acceder a las enseñanzas profesionales se focaliza más en lo que piden para el acceso.

05.No son conscientes de lo que hay y lo que cuesta. Son muy clásicos. Una canción moderna también puedes ver muchísimo. Creo que el Conservatorio está muy desvinculado de las escuelas de música. Es un escalón grandísimo.

06.El salto es abismal, de hecho es lo que pasa. Muchos alumnos te dicen que es aburrido, y les dices, pero eso es lo que te piden...

La opinión general del profesorado hace referencia a que los conservatorios están acomodados y no se han adaptado a los tiempos de hoy en cuanto a los repertorios. Sigue siendo muy tradicional, ya que únicamente se trabaja un repertorio clásico (música culta), mientras que en las escuelas de música también se trabajan otros tipos de repertorio como la música moderna. Y que ésta, al igual que cualquier otro tipo de música, aporta elementos diferentes a la música clásica que musicalmente enriquecen el aprendizaje:

01.Debe haberla, pero tendría que cambiar el planteamiento general del Conservatorio, que es de música clásica y se deja de lado otro tipo de música que no se trabaja.

03.Sí es cierto que, a pesar de que sólo pidan determinadas obras para entrar al conservatorio, creo que con estas personas también hay que trabajar otras cosas que les enriquezca, por ejemplo, los diferentes tipos de articulaciones de otro tipo de música,...

05.Los conservatorios a mi no me convencen, están muy amoldados, yo creo que no ha cambiado desde que yo estudiaba. Las obras...clásicas.

06.Yo creo que no está adaptado a los tiempos que corren...avanzan las leyes que van saliendo en decir que sea una enseñanza no tan aburrida, pero el repertorio sigue siendo el mismo. Le

dan mucha importancia a la improvisación y en las pruebas de acceso nada...todo estudios...ha cambiado la cosa. Para mí una buena prueba de acceso sería, algo que le digas al alumno "toca lo que quieras". Con una escala ya se sabe como tocas. No es necesario tocar Mozart. Muchas veces no están preparados para entender el repertorio.

### CATEGORÍAS EMERGENTES

#### 1. *Recursos a utilizar en el proceso de enseñanza-aprendizaje*

- ❖ *Uso del Cd como acompañamiento*
- ❖ *La improvisación*
- ❖ *La memoria*
- ❖ *Las clases colectivas*

#### 2. *Propuestas de mejora por parte del profesorado*

- ❖ *Carencia de asignaturas en las escuelas de música*
- ❖ *Falta de comunicación entre los diferentes profesores*

Durante el transcurso de las entrevistas realizadas, los diferentes docentes de la especialidad de clarinete han hecho alusión a algunos aspectos en relación al proceso de enseñanza-aprendizaje de dicha especialidad que hemos considerado importante reseñar, a pesar de no estar incluidos en el guión puesto que no tienen relación directa con los objetivos planteados inicialmente para nuestro estudio.

### CATEGORÍA EMERGENTE 1:

Por un lado, existen diferentes recursos que el profesorado utiliza para el desarrollo de sus clases como el Cd, la improvisación, la memoria y las clases colectivas. Sin embargo, nos encontramos con diferentes opiniones por parte del profesorado frente a estos aspectos.

#### ❖ **Recursos a utilizar en el proceso de enseñanza-aprendizaje**

Hoy en día, muchos de los métodos que se utilizan vienen acompañados de un Cd. Se considera que el *trabajo con el Cd* tiene ciertas ventajas, una de ellas es que se

puede utilizar a modo de metrónomo. Además, ya que el clarinete es un instrumento monódico, se considera más agradable y divertido, sobre todo en los primeros años, utilizar como complemento el acompañamiento de Cd:

02.El tema del Cd para mí es, cuando son pequeños para que les parezca atractivo.

03.Tocan con Cd, es importante que toquen con Cd porque es como un metrónomo camuflado. y los libros con Cd me interesa que toquen con el Cd a modo de metrónomo camuflado. Lo del Cd lo veo como complemento.

05.Antes con Cd no había nada. Digo con Cd porque al ser instrumentos monódicos eran muy aburridos. Yo lo que hice fue hacer un método de 1º que no pasaría de las duodécimas. A mí me funcionó muy bien. Luego lo complemento con canciones con Cd. Hago todo con acompañamiento de Cds en las audiciones, porque es más agradable.

Sin embargo, según la respuesta de uno de los entrevistados se pone de manifiesto que el Cd a veces presenta el inconveniente de la velocidad:

06.Cada vez lo utilizo menos porque va a velocidades espantosas. Prefiero que no lo traigan trabajado con Cd si no les va bien la velocidad, y luego para un concierto dado adapto la velocidad del Cd a las capacidades de cada uno con el "Transcribe". A los críos les gusta, pero algunas madres me dicen que se agobian, porque traen la canción perfecta pero no pueden alcanzar la velocidad del Cd.

Otro de los temas recurrentes que hemos tratado en las entrevistas es la relevancia de *la improvisación* en el proceso enseñanza-aprendizaje del clarinete.

Uno de los entrevistados, precisamente el que ha tenido una formación moderna, constata que trabaja la improvisación desde el principio, de forma que se observa la importancia que tiene la misma en su manera de abordar el aprendizaje instrumental:

01.Trabajo la improvisación desde el principio con bases neutras para que improvisen con la escala pentatónica,... trabajamos



mucho con Cd y Band In a Box, yo les pongo las bases y si no se las grabo en audio y en un PEN se lo llevan.

Por otro lado, se ha podido ver que algunos profesores, pese a tener una formación clásica, utilizan este recurso, sobre todo, en las clases colectivas:

02. Sí. Hombre, en estos mismos libros hay cosas. Y sobre todo en la clase colectiva. Me gusta más en la clase colectiva porque compartimos ideas, les das recursos,...o hago fichas con acordes, cada uno elige una nota y vamos formando una melodía entre todos...

03. En clase colectiva. Cuando puedo sí que lo hago, ejercicios de imitación, improvisación, improvisación no en el sentido de "toca lo que quieras mientras yo toco un bajo" sino, "yo toco algo y tú respondes, o al revés" y luego juegos "tu tocas algo que improvisas para que otro lo adivine" entonces éste agudiza el oído y le provoca tener que inventar algo diferente a lo que ha escuchado para que el otro lo adivine. Con los más mayores he intentado hacer cosas más sofisticadas tocando con una base armónica y cada vez toque uno lo que quiera por encima.

Por el contrario, hay profesores que directamente reconocen no trabajar la improvisación, en ocasiones por no sentirse capacitado para hacerlo debido a su formación:

04. Algo, pero no mucho. La verdad que no.

05. No. La improvisación yo no sé. Hay que ser sincero y no me gusta. El Jazz no me gusta ni me siento capacitado, y a un crío... en eso sí que soy clásico y lo reconozco, no sé yo como para enseñar. He hecho cursillo pero me quedo igual porque primero tenemos que aprender pero soy reacio porque... ¿funciona la improvisación con un niño? No se...podría venir una persona y debatirlo, pero...

06. Pues muy poco. Lo único de improvisación que hago es los ecos que hay en *Escuchar, leer y tocar*. La improvisación como tal no.

Otro tema que surge es la importancia de trabajar *de memoria*. Dos de los entrevistados opinaron sobre este aspecto y sus opiniones fueron divergentes:

01. Tengo un método con canciones muy sencillas empezando muy gradual y aprendiendo todo de memoria, para que aparte de desarrollar la memoria se fijen en trabajar bien la técnica, entonces que dejen un poco la lectura en los primeros meses, están aprendiendo música pero de una forma intuitiva (como aprender primero a hablar y luego a escribir). Yo de primeras no les pongo la partitura.

05. Memorizar...a mí como me cuesta mucho, no sé si es bueno!, ¿se toca mejor? No sé... hay gente que dice que se toca mucho mejor, pero...a nosotros no nos han enseñado a memorizar, y yo no les obligo a mis alumnos a hacerlo. Es una de las cosas discutibles.

Se pone de manifiesto la importancia del trabajo mediante *clases colectivas* que se lleva a cabo en algunas escuelas de música. Además, cabe resaltar la relevancia que el profesorado le da a las clases colectivas, puesto que les motiva a los alumnos tocar con sus compañeros, aprender a escucharse unos a otros, entre otros:

01. En clase colectiva hemos hecho la de "Te voy a esperar" de Tadeo Johns, con el primer ciclo que están en 3º o 4º, incluso tocándola encima del audio, con el Spotify. Yo les hice la partitura, y nos adaptamos a lo que les gusta. Así ellos se motivan más y siguen para adelante.

02. A partir de 1º tienen su horario de clase individual, y de clase colectiva. En preparatorio las clases son colectivas. Hay un máximo de 6 por colectiva. A mí me encanta que sean grandes las clases colectivas. Estamos 45 min.

Sin embargo, aun siendo consideradas como necesarias, las clases colectivas han desaparecido en algunas escuelas debido a problemas presupuestarios:

04. Yo lo que más echo en falta es que el tiempo está muy limitado. Me gustaría trabajar más clases colectivas, porque fomenta la relación, autoescucha, porque entre los alumnos se animan,... hubo hace años, pero debido a la reducción de presupuesto se eliminó.

En ocasiones, esta falta de recursos económicos se suple con una mayor implicación del profesorado:

04. Para los del tercer ciclo hay profesores que recortan tiempo de clases individuales para poder hacer clases colectivas, también por el perfil del alumno en el tercer ciclo.

06. Ahora estoy empezando a dar clase colectiva, aparte de mi horario lectivo.

### **CATEGORÍA EMERGENTE 2:**

Dos de los entrevistados han hecho referencia a determinados aspectos que echan de menos en relación a las escuelas de música. Cabe destacar la carencia de algunas asignaturas que se consideran importantes. Además, existe una falta de comunicación entre los diferentes profesores de la especialidad de clarinete de las diversas escuelas de música.

#### **❖ Propuestas de mejora por parte del profesorado.**

Uno de los entrevistados hace referencia a que en las escuelas de música hay una *carencia en cuanto a asignaturas* que se consideran necesarias como la informática musical, armonía moderna, entre otras:

01. Una de las razones por las que montamos esta escuela, es porque queríamos un poco de libertad para hacer un plan de estudios que creemos que es conveniente en las enseñanzas musicales, que los currículos de las escuelas de música se dejan de lado asignaturas que consideramos importantes y que no se trabajan. Como puede ser armonía, clase de combo en la cual tocas música moderna y haces improvisaciones,..., e informática musical que pensamos que es el futuro. Pensamos

que es necesario todo esto y por la organización de las escuelas de música, normas que te pone el Gobierno de Navarra y no te puedes salir de eso, pues...queríamos tener libertad para transmitir a la gente cómo vemos nosotros la música.

Por otra parte, llama la atención el comentario de uno de los profesores acerca de la *falta de comunicación entre los diferentes profesores de clarinete de las escuelas de música*. El entrevistado señala que cada uno podría aportar sobre su experiencia qué materiales se trabajan, cuáles funcionan y cuáles no tanto, intercambiar métodos, etc. y considera que podría ser beneficioso para cada uno de los profesores que hoy en día imparten la enseñanza de clarinete en Navarra:

05. Yo hay una cosa que demando que es que los profesores de clarinete no nos juntamos nada. Yo lo he dicho muchas veces, me da rabia que entre todos podíamos hacer una escuela de Navarra. Yo aquí tengo mucho material. Así aprenderíamos muchísimo. Cada uno puede contar su experiencia y ver lo qué funciona y lo que no. Es mi gran frustración con los profesores de clarinete, que cada uno vamos a nuestro aire. Yo creo que mejoraríamos mucho.

### 3.2.3. ANÁLISIS DE MATERIALES DIDÁCTICOS

Es evidente que tratándose de un trabajo sobre los repertorios, haya sido de nuestro interés el análisis de los materiales didácticos en soporte papel que más se utilizan actualmente para el aprendizaje del clarinete, con el fin de comprobar el tipo de repertorio y el contenido de los mismos.

Hemos realizado un estudio basándonos en aquellos materiales que más se venden en las tiendas (Goldaracena, 2009), y sobre todo, los más utilizados por parte del profesorado en función de los resultados de las entrevistas. Así pues, hemos analizado los diferentes métodos, libros de estudios y libros de canciones utilizados para la enseñanza elemental de clarinete en las escuelas de música de Navarra. A continuación, se señalan algunas de las características más relevantes de ellos.

 <p><i>Fig. 3.1. Portada Arco Iris</i></p>	<p><b>Título:</b> <i>Arco Iris</i></p> <p><b>Autor:</b> <i>Arturo Goldaracena</i></p> <p><b>Editorial:</b> <i>Haizea</i></p> <p><b>Año edición:</b> <i>1999</i></p>
--	---

Consta de dos partes (dos libros), la primera dedicada al registro chalumeau, y la segunda parte al registro medio (clarín), iniciación al sobreagudo y un apéndice con escalas hasta tres alteraciones.


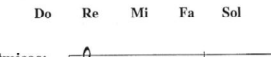
Utiliza canciones y melodías cercanas al entorno del alumno. En la primera parte, hay 10 lecciones con 79 melodías, junto a ellas unos pocos ejercicios rítmicos que

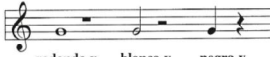
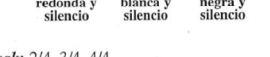
refuerzan los nuevos contenidos aprendidos. Cada unidad presenta nuevos contenidos, tanto de notación como de figuras rítmicas y, a continuación, presenta una serie de canciones para trabajar esos contenidos. En el segundo apartado, hay 91 melodías, 81 de ellas con acompañamiento musical para instrumentos en do, de manera que se le puede acompañar al alumno mientras toca. Además, incorpora un Cd para el estímulo del alumno a la hora de estudiar. Hace también referencia a aspectos relacionados con la improvisación y la creatividad. Utiliza dúos y tríos para potenciar la práctica musical en grupo.

En cuanto al repertorio, está basado en canciones populares tanto de nuestro país como del extranjero (México, Rusia, Irlanda, Perú, Suiza, Gales, Francia,...). Además, presenta pequeñas piezas de diferentes épocas de compositores como Beethoven, Strauss, Verdi, Offenbach, Stravinsky, Mozart, Albinoni, Granados, Falla, Haendel. Incluye también canciones del folklore vasco y todas las indicaciones aparecen tanto en castellano como en euskera.

## LECCION 1 IKASGAIA



**CONTENIDOS / EDUKIAK:**

Notación:   
 Notazioa:   
 Do Re Mi Fa Sol


Figuras rítmicas:   
 Figura erritmikoak:   
 redonda y silencio blanca y silencio negra y silencio

Compases / Konpasak: 2/4, 3/4, 4/4

**Himno a la alegría** L. van Beethoven (Sinfonía N.º 9)


1   


**Cumpleaños Feliz**

2 

Si no conoces alguna de las figuras rítmicas, trata de tocar "a oído" de esta melodía que seguro conoces de memoria.  
 Figura erritmikoren bat ezagutzen ez baduzu, saiatu zaitetz belarriz jotzen doinu hau, ziur buruz badakizula eta.

**Au clair de lune** Tradicional francesa

3 

- 9 -

Fig. 3.2. Pág 9 de Arco Iris

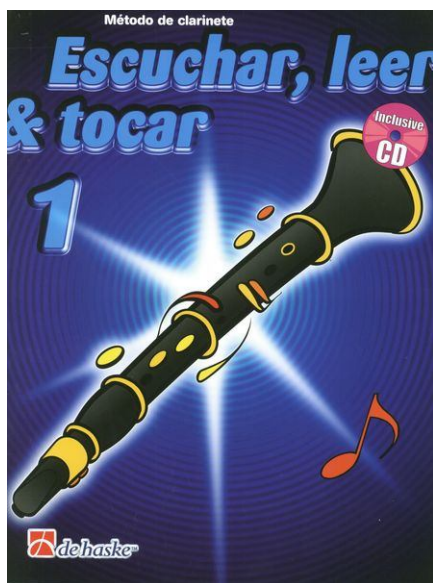


Fig. 3.3. Portada Escuchar, leer y tocar 1

**Título:** *Escuchar, leer y tocar 1, 2, 3.*

**Autores:** *Joop Boerstoele & Jaap Kastelein.*

**Editorial:** *De Haske.*

**Año edición:** 2003

**1** C  $C = \frac{4}{4}$  do agudo si medio silencio de corchea Presto tiempo muy rápido

**Plata 1** Donna, Donna (canción popular judío-germana)

Andante

$mf$

$f$

Fine

$p$

D.S. al Fine

**Plata 2** Ejercicio de eco

Oye cada pasaje y luego tócalo tú. Indica el tipo de compás correcto.

notas empleadas	compás
	$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

**Carrera y salto**

Allegro

$f$

4

1043802 - Clarinete

Fig.3.4. Pág 4 de Escuchar, leer y tocar 2.

Consta de tres libros. El primero de ellos trabaja el registro chalumeau e introduce someramente el registro clarín en sus últimas lecciones hasta el sol agudo pero a modo de ejercicios. El segundo libro, incluye el registro clarín hasta el do sobreagudo, ya en forma de canciones. Y el tercer libro, proporciona al alumno el aprendizaje de las notas sobreagudas hasta el fa, además de otros aspectos como las indicaciones agógicas, y escalas hasta tres alteraciones.

Están estructurados en unidades (2 páginas por unidad), en las cuales se van introduciendo los diferentes contenidos para el



conocimiento del instrumento, tanto de notación como de rítmica, agógica, expresión, etc. Presenta estos contenidos mediante diferentes canciones y melodías cortas. Cada libro incluye 20 unidades. Además, incorpora un Cd para una mayor diversión por parte del alumno a la hora de estudiar el instrumento. Al igual que Arco Iris, contiene aspectos relacionados con la improvisación y la creatividad, y canciones a modo de dúo para poder tocar con otros compañeros o con el propio profesor.

En lo que respecta al repertorio, presenta diferentes estilos con el fin de que el alumno al terminar con el tercer libro pueda decidir con qué estilo de música quiere continuar sus estudios, es decir, si quiere tocar en una banda, conjunto de jazz u orquesta. Así pues, presenta temas de Rock&Roll, Swing, Cha-cha-chá, Brasilia, Bossa Nova, Blues, Samba, Ragtime, Bebop, Klezmer, Folk, Clásico, entre otros.


	<p><b>Título:</b> <i>Aprende tocando el clarinete</i></p> <p><b>Autor:</b> <i>Peter Wastall</i></p> <p><b>Editorial:</b> <i>Boosey&amp;Hawkes</i></p> <p><b>Año edición:</b> <i>1989</i></p>
--	--

Fig.3.5. Portada *Aprende tocando el clarinete*.

Es un único libro que está dividido en 24 unidades. Cada unidad consta de dos páginas en las que se van introduciendo los diferentes contenidos de manera progresiva. En la primera página de cada unidad presenta a modo de ejercicios los nuevos contenidos, mientras que en la segunda los trabaja mediante canciones cortas. Al final de las unidades 8, 16 y 24 incluye piezas de concierto las cuales engloban los contenidos trabajados en a lo largo de las distintas unidades anteriores. En cuanto a los



registros, abarca hasta la nota do sobreagudo. También incluye un Cd con acompañamiento de piano de las diferentes canciones, y dúos para poder tocar acompañado.

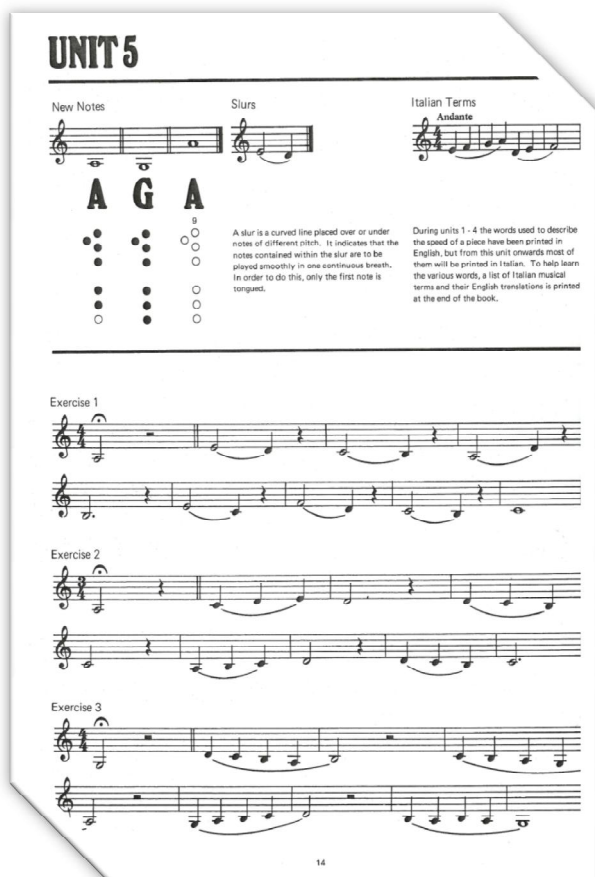


Fig.3.6. Pág 14 de Aprende tocando el clarinete.

Es un libro más clásico que los anteriores en lo que al repertorio se refiere. Así pues, además de contener varias canciones compuestas por el propio autor del libro, hace alusión a autores de la música culta como Beethoven, Mozart, Lully, Purcell, Bartók, Gabrielsky, Schumann, Brahms, Gluck, Haydn, Schubert, Bach y Weber, entre otros.

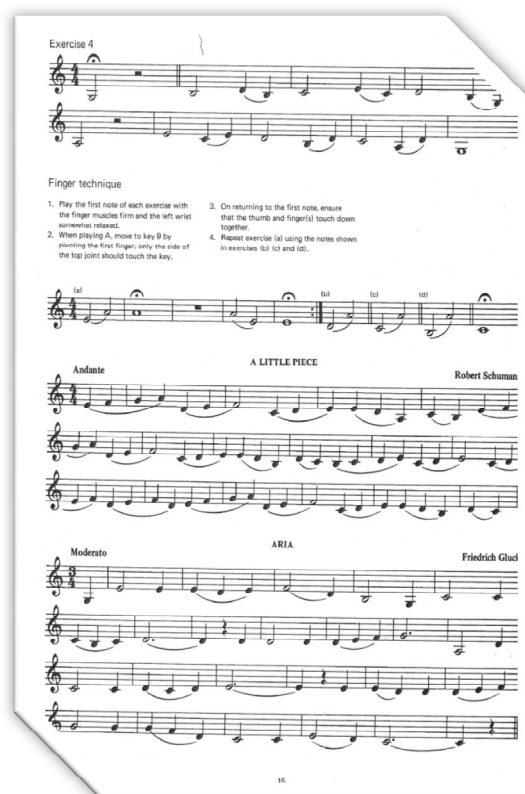


Fig. 3.7. Pág. 15 de Aprende tocando el clarinete.

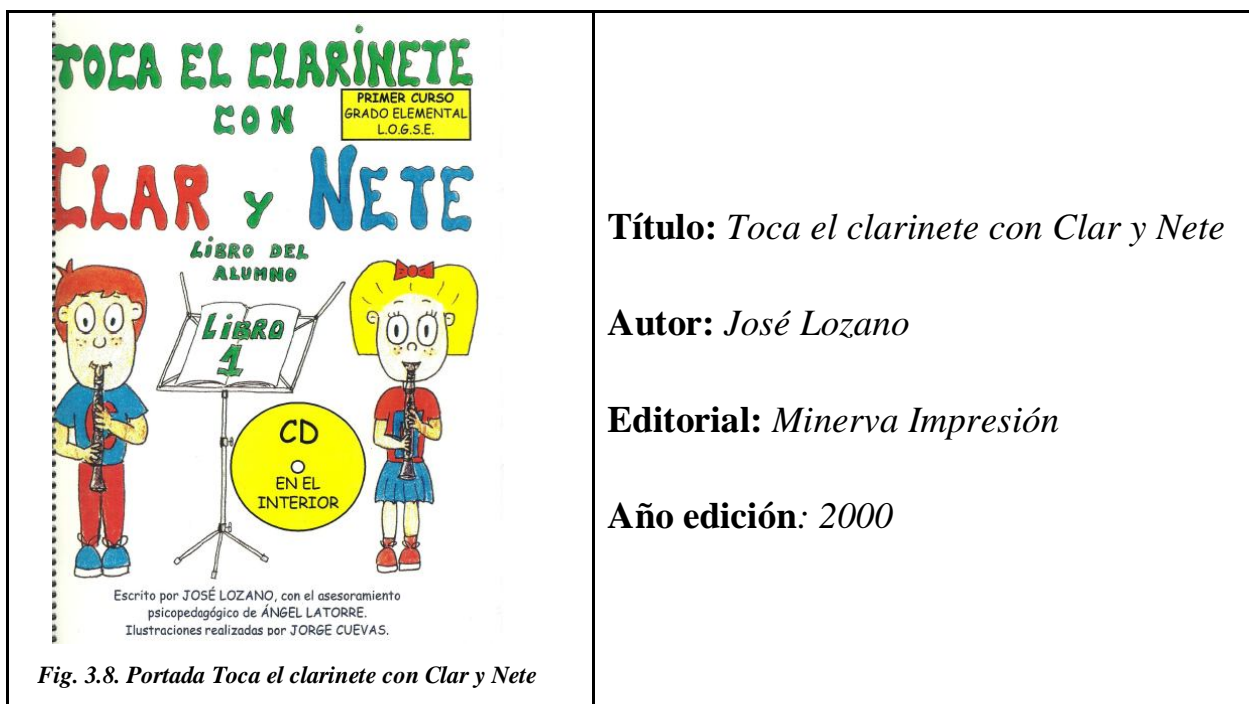


Fig. 3.8. Portada *Toca el clarinete con Clar y Nete*



Fig. 3.9. Pág 46 de *Toca el clarinete con Clar y Nete*.

Está dividido en 18 lecciones. Es un libro muy interactivo entre el profesor y el alumno, puesto que son dos personajes los que intervienen introduciendo los nuevos contenidos de una forma muy visual. Presenta ejercicios muy básicos que introducen los nuevos contenidos para el conocimiento del instrumento, utiliza solamente el registro chalumeau desde el sol grave hasta el la del segundo espacio del pentagrama.

También

viene

acompañado de un Cd a modo de acompañamiento para que se aprendizaje sea más atractivo y divertido.

Utiliza melodías populares de diferentes países (España, Francia, Inglaterra, América, Escocia y Alemania), además de algunas canciones propias de autores de la música culta como Grieg, Beethoven, Offenbach, Pachelbel, entre otros.

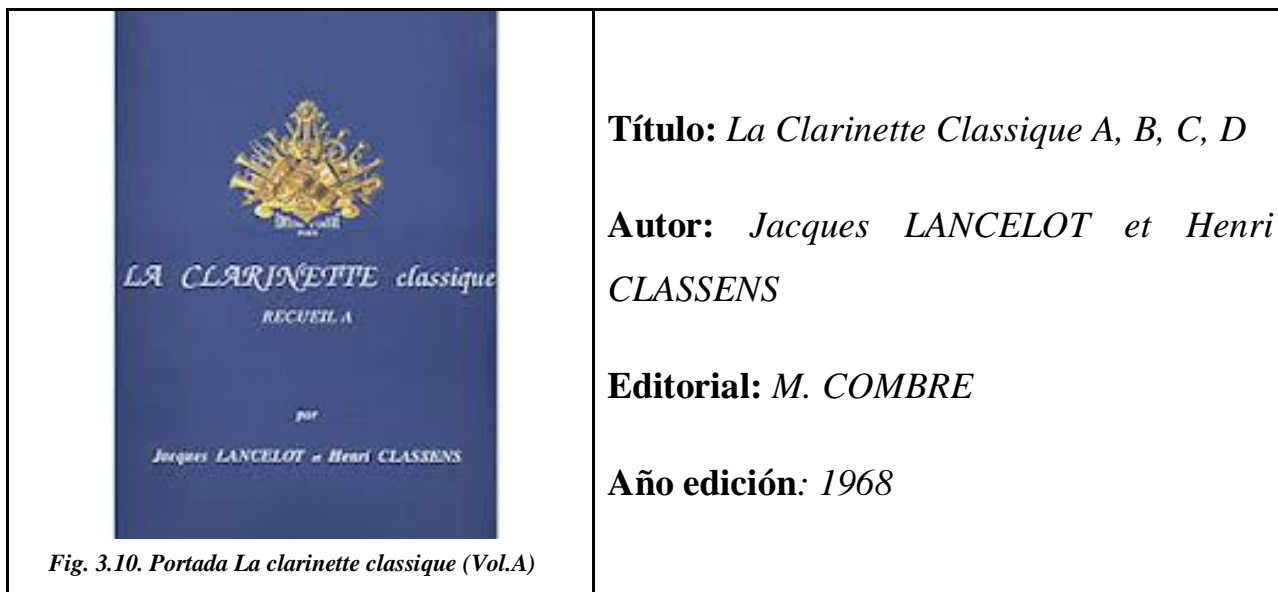


Fig. 3.10. Portada La clarinette classique (Vol.A)

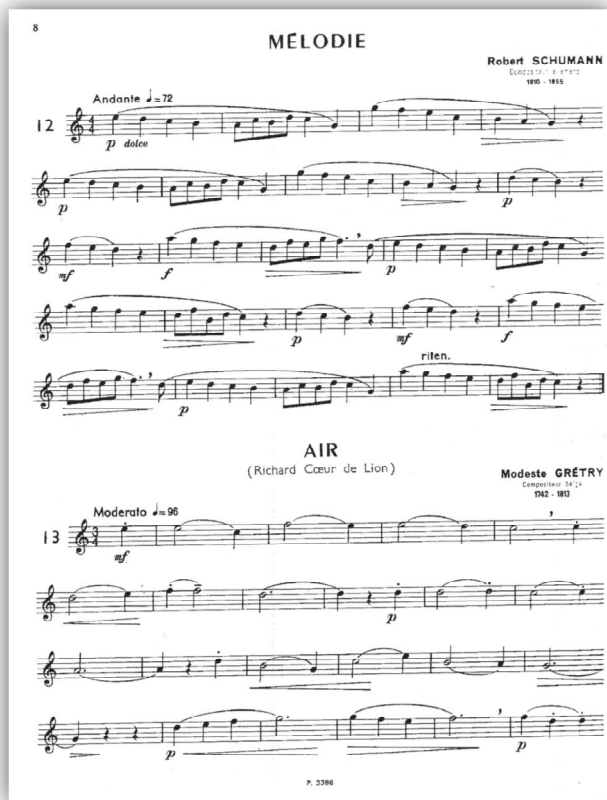


Fig.3.11. Página 8 de La clarinette classique (Vol. A)

*La Clarinette Classique* es un libro formado por cuatro volúmenes A, B, C y D progresivos (de más sencillo a más complejo). Cada uno de ellos contiene 25 melodías tradicionales europeas de diferentes compositores de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Entre ellos se encuentra Czerny, Gluck, Purcell, Schumann, Tchaikowsky, Lefèvre, Telemann, Berr, Mozart, Chédeville, Dvorák, Albeniz, Rossini, Baermann, etc. Los cuatro volúmenes,

por tanto, están constituidos por música culta.

Abarca los diferentes contenidos del proceso enseñanza-aprendizaje, incluyendo desde el mi grave hasta el re sobreagudo como registro, así como diferentes articulaciones, adornos, velocidades metronómicas, respiraciones, indicaciones agógicas, dinámicas, etc. en las diferentes piezas.

Se presentan diferentes formas musicales como Menuet, Berceuse, Divertissement, Sarabande, Chanson Francaise, Romance, entre otros. Además, todos los volúmenes vienen acompañados por un acompañamiento pianístico, tanto la partitura para piano como sus correspondientes midis en caso de no haber posibilidad de que alguien acompañe al piano.

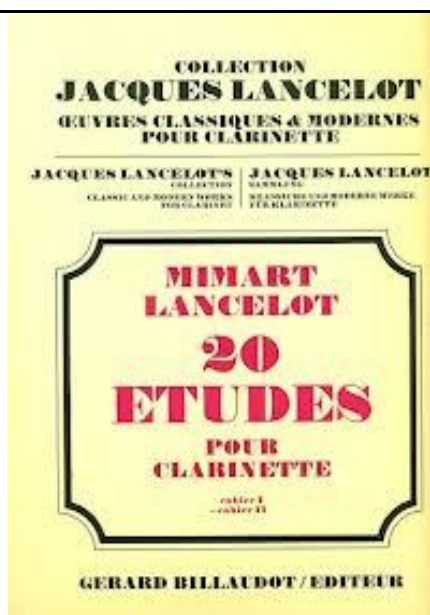


Fig.3.12. Portada 20 Etudes de Lancelot

**Título:** 20 Études faciles

**Autor:** Jacques LANCELOT

**Editorial:** Gérard Billaudot

**Año edición:** 1971

Es un libro de estudios francés formado por 20 estudios fáciles para clarinete, al parecer todos ellos compuestos por el propio autor del libro. Cada página contiene dos de ellos, por tanto, no son muy largos. Empieza de lo más sencillo, tanto de notación como de medida, hacia lo más complejo. Cada pieza tiene una indicación agógica (moderato, andante, allegretto, allegro, andante cantabile), diferentes dinámicas, articulaciones, y medidas rítmicas (no con demasiada dificultad: blanca, negra, corchea, negra con puntillo, tresillos de corchea y síncopas), además, el registro que maneja abarca desde el *mi grave* al *do sobreagudo*. Utiliza únicamente compases simples de 2/4, 3/4 y 4/4.

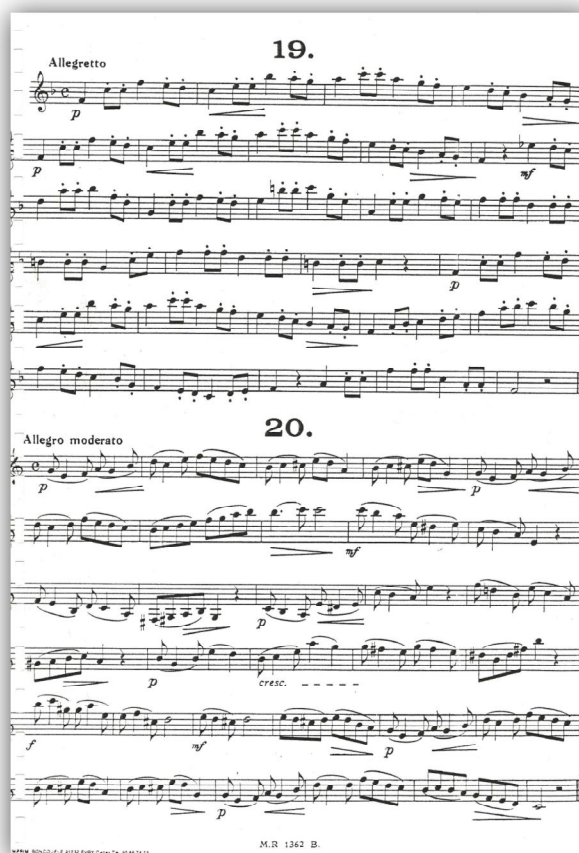


Fig. 3.13. Pág.12 de 20 Etudes de Lancelot.





Fig.3.14.Portada Initiation a Mozart 1.

**Título:** *Initiation à MOZART 1, 2 y 3*

**Autor:** *Guy DANGAIN*

**Editorial:** *Gérard Billaudot*

**Año edición:** *1984*

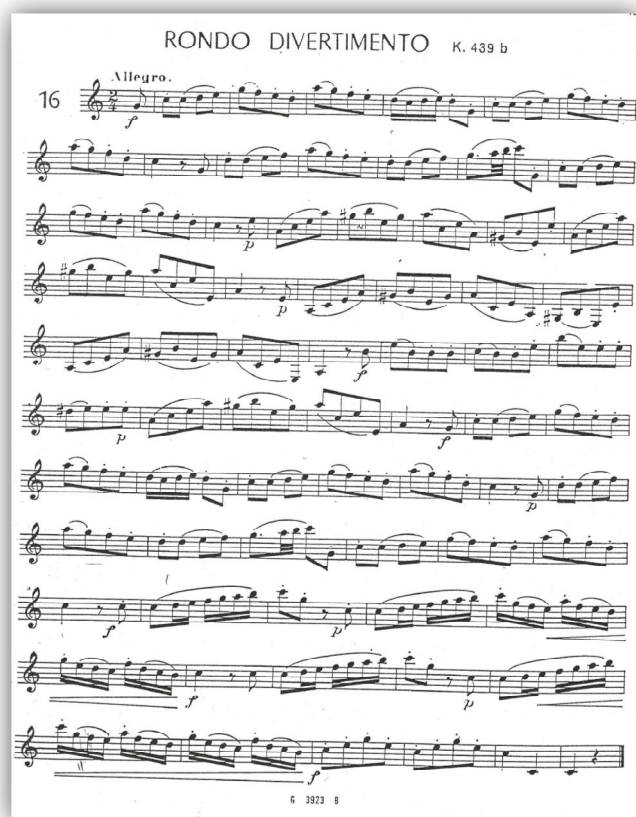


Fig.3.15.Estudio nº16 de Initiation a Mozart 1.

Al igual que el anterior, está editado en Francia. Está formado por 3 libros progresivos, cada uno de ellos contiene 20 estudios. Todos ellos son adaptaciones que Guy Dangain realizó de obras procedentes del compositor Mozart, por tanto, música del clasicismo. Cada hoja contiene una pieza, entre ellas se encuentran diferentes divertimentos, gavotte, serenade, pastourelle, polonaise, etc. Generalmente con estructuras sencillas para un mejor entendimiento por parte del alumno (A-B-A).

Utiliza los diferentes elementos que se deben trabajar en el proceso enseñanza-aprendizaje del clarinete como

articulaciones, diferentes registros, indicaciones dinámicas y agógicas y diferentes figuras rítmicas.



Fig.3.16.Portada *Poco a poco*

**Título:** *Poco a poco*

**Autor:** *Jan van BEEKUM*

**Editorial:** *Harmonia*

**Año edición:** 1978



Fig.3.17.Pág.12 de *Poco a poco*

Es un libro que contiene 113 ejercicios cortos de técnica. Está estructurado por tonalidades hasta tres alteraciones (tanto mayores como menores), de manera que cada tonalidad abarca dos páginas. Se presentan las tonalidades de manera progresiva, es decir, comienza por Do mayor y va añadiendo las alteraciones poco a poco.

Juega con la tonalidad alternando diferentes articulaciones, intervalos y figuras rítmicas a través de ejercicios cortos (dos o tres pentagramas).

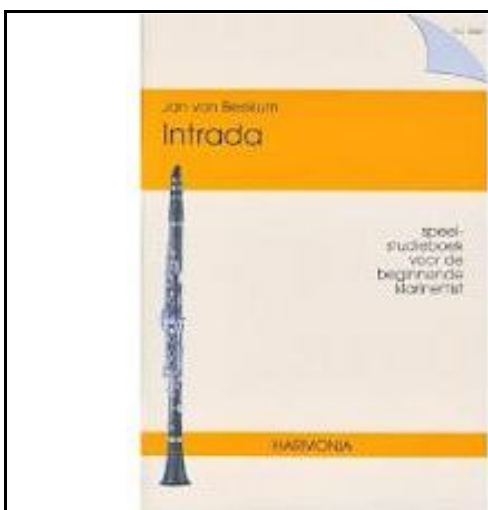


Fig.3.18.Portada Intrada.

**Título:** *Intrada***Autor:** *Jan van BEEKUM***Editorial:** *Harmonia***Año edición:** *1978*

Fig. 3.19. Pág 23 de Intrada.

Contiene 296 ejercicios (tanto técnicos como melódicos) que abarcan los contenidos del proceso enseñanza-aprendizaje del clarinete. Introduce ejercicios de interválica, escala cromática, dinámicas, staccato-legato, diferentes medidas y el registro utilizado comprende desde el mi grave hasta el mi sobreagudo. Hacia la mitad del libro (ejercicio 177) comienza con las diferentes tonalidades llegando hasta dos alteraciones, de forma que introduce cada tonalidad a modo de ejercicios (escala, arpeggios), luego aplica dicha tonalidad a través de canciones, intercalando también dúos.

El repertorio en que se basa son canciones populares, la mayoría



de ellas compuestas por autores del siglo XVIII y XIX de la música culta como Schubert, Charpentier, Meyerbeer, Mendelssohn, Haydn, Smetana, Beethoven, Bach, Telemann, Händel, Bizet, Mozart, Purcell, entre otros.

Existe un libro llamado DIVERTIMENTO el cuál es una continuación de éste. Aunque no es tan utilizado por parte del profesorado como el Intrada.



Fig.3.20.Portada Klosé.

**Título:** *Klosé 1, 2, 3, 4*

**Autor:** *Guy DANGAIN*

**Editorial:** *Gerard Billaudot*

**Año edición:** *1981*

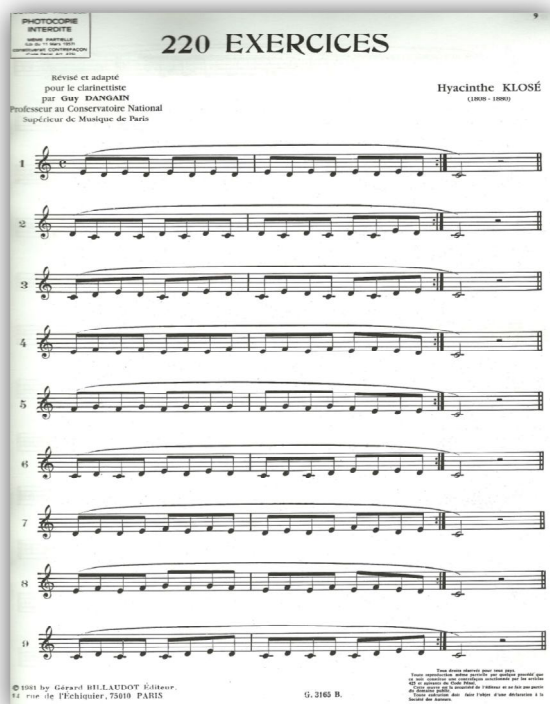


Fig.3.21.Pág.1de Klosé.

Klosé escribió un método para clarinete en 1843, del cual posteriormente se ha realizado diferentes ediciones por Giamperi, Simeon Bellison y Charles Draper. Éste método ha perdurado hasta nuestros días como uno de los mejores métodos para el aprendizaje del clarinete. En 1974, la Editorial Música Moderna publicó la traducción y adaptación al español ya que es un método francés. En 1981, Guy Dangain extrajo diferentes ejercicios de dicho método adaptándolos a

las necesidades del momento. Así pues, publicó 4 libros. El más utilizado a día de hoy es, sobre todo, el primero y el segundo de ellos para trabajar la técnica y el mecanismo del instrumento.

- Libro 1: contiene 220 ejercicios de notas repetidas para trabajar la regularidad del movimiento de los dedos y su coordinación.
- Libro 2: tiene 295 ejercicios comenzando a trabajar la escala cromática.
- Libro 3: son 20 estudios elementales.
- Libro 4: 74 estudios de diferentes ritmos y articulaciones.



Fig.3.22. Portada Método de Romero.

**Título:** *Método Romero 1, 2, 3, 4*

**Autor:** *A. Romero. Adaptado por Julian Menéndez*

**Editorial:** *Union Musical Ediciones*

**Año edición:** *1958*

Es otro de los métodos que se escribieron en el siglo XIX por los clarinetistas de la época, en este caso por Antonio Romero. Está formado por 4 volúmenes que van desarrollando toda la técnica del clarinete progresivamente. En 1958, su alumno aventajado Julian Menéndez lo revisó adaptándolo al sistema Boehm y a la

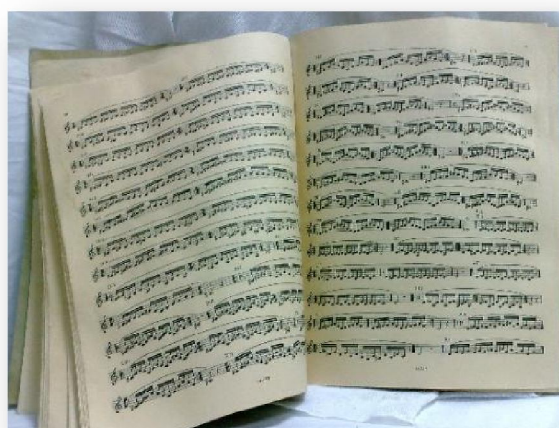


Fig.3.23.Foto Método Romero

técnica moderna de la época.

Los estudiantes del plan del 66 lo utilizaron en abundancia, sin embargo, ahora no se utiliza tanto debido a su aridez técnica y poco atractiva para las necesidades de los estudiantes de hoy en día.

Además de estos materiales creados para la enseñanza del clarinete, existe gran cantidad de publicaciones con repertorio no clásico, utilizado generalmente como material de apoyo, basado en canciones de películas Disney, bandas sonoras, canciones latinas, navideñas, de diferentes grupos como Abba, The Beatles, etc. Todos ellos vienen acompañados por Cd a modo de acompañamiento. A continuación se presentan algunos de ellos:

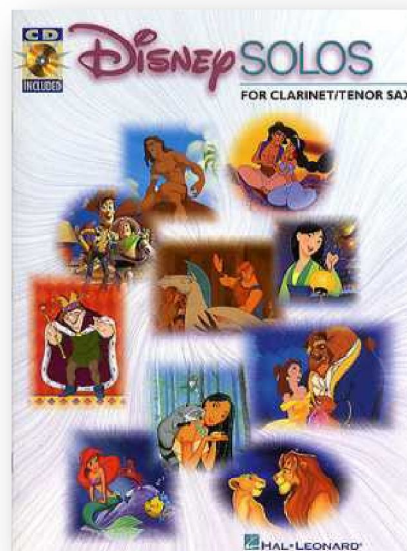


Fig.3.24.Portada Disney Solos

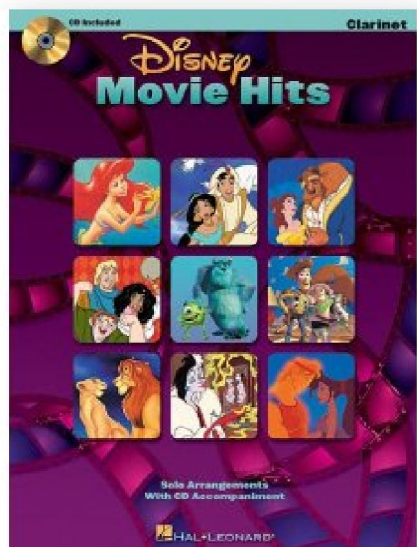


Fig.3.25.Portada Disney Movie Hits

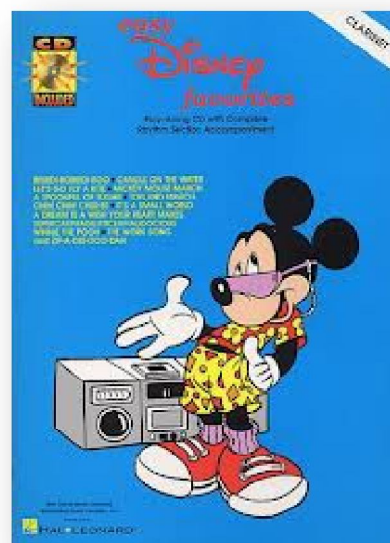


Fig.3.26.Portada Easy Disney favorites

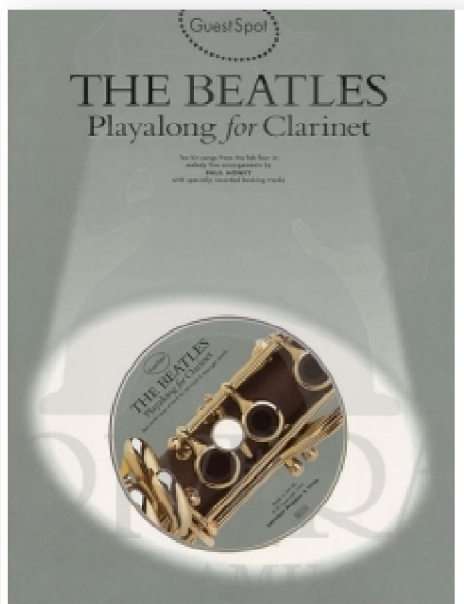


Fig.3.27.Portada The Beatles



Fig.3.28.Portada Favorite Movie Themes

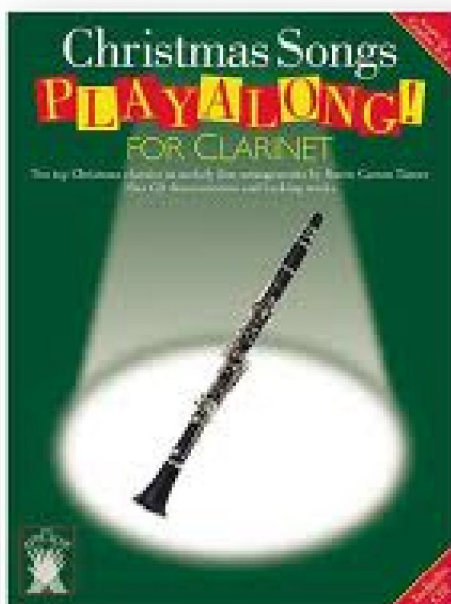


Fig.3.29.Portada Christmas Songs Playalong



Fig.3.30.Portada Anthology (Vol.4)



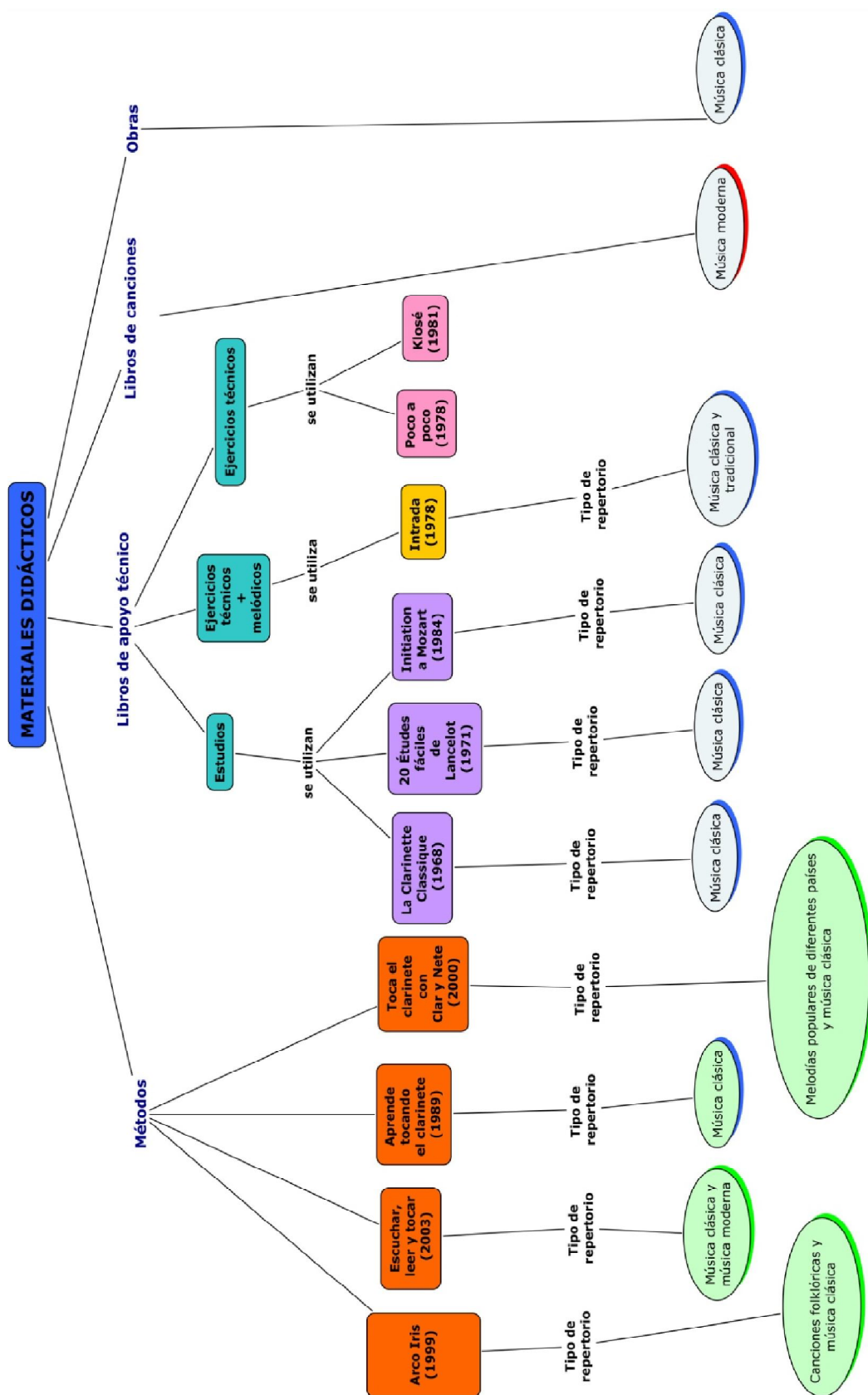


Fig.3.31. Esquema-resumen de los materiales didácticos más utilizados.



## 4. CONCLUSIONES

---

### 4.1. EN RELACIÓN CON LOS OBJETIVOS PLANTEADOS.

Al comenzar el trabajo hemos expuesto una serie de objetivos que se pretendían conseguir en este estudio. Así pues, a continuación, presentamos las conclusiones extraídas en relación a los mismos.

1. Analizar el tipo de repertorio que se utiliza en las escuelas de música para llevar a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje de clarinete en Navarra.
  - a. Los profesores, generalmente, tratan de combinar diferentes materiales ya que insisten en que no hay un método que lo abarque todo. Incluso hay quienes han diseñado su propio método según creen conveniente. En este sentido, podemos refrendar lo que dice J. Vilar (2000), quien señala que es conveniente la integración de los materiales contenidos en los métodos antiguos en nuevos libros diseñados para cubrir los objetivos actuales.
  - b. En los primeros cursos del aprendizaje del clarinete se utilizan métodos que contienen un repertorio heterogéneo formado por diversos tipos de músicas: canciones provenientes de la música clásica, música tradicional y música moderna.
  - c. Generalmente combinan estos materiales con libros de apoyo técnico. Sin embargo, al igual que hemos visto en el marco teórico (Mariño, 1994), hay quienes destacan la importancia de trabajar la técnica de manera intuitiva y a través del razonamiento, dejando de lado la dificultad de la lectura en los comienzos.
  - d. Los materiales más “técnicos” son utilizados por el profesorado una vez han pasado los dos primeros años de aprendizaje instrumental. Se constata

además, tal y como hemos visto en el análisis de los materiales didácticos, que este tipo de libros contiene un repertorio básicamente de corte clásico.

- e. En ocasiones, el profesorado combina libros de estudio tradicionales con libros de música moderna. Sin embargo, la mayoría considera que estos últimos no son tan efectivos y únicamente se utilizan para motivar al alumno.
- f. En cuanto a la importancia de la música clásica hoy en día en las aulas, la mayoría de los entrevistados señalan que es indispensable que los alumnos conozcan este tipo de música, incluso consideran que es “la base” para poder tocar cualquier otro tipo de música. No obstante, hay algunos (el profesorado con formación moderna y proveniente de la LOGSE) que afirman que la música clásica está poco accesible al entorno musical de los alumnos y no está adaptada a las necesidades de estos, y apuestan por trabajar los contenidos del aprendizaje del clarinete a través de otro tipo de repertorio.
- g. Finalmente, la mayoría reconocen utilizar solamente materiales editados y no se preocupan en hacer adaptaciones con las canciones que más se escuchan en el momento para introducirlas en el aula.

2. Establecer los factores que determinan la elección de un determinado repertorio por parte del profesorado de las escuelas de música.

A través de la opinión de los entrevistados y coincidiendo con lo visto en la parte teórica, podemos afirmar no se escoge el repertorio en base a una secuencia de contenidos idéntica para todo el alumnado, ya que hay diferentes factores a tener en cuenta a la hora de seleccionarlo.

- a. Por una parte, es importante tener en cuenta las *habilidades de cada alumno* a la hora de trabajar con un material u otro. Cada alumno va a tener diferentes dificultades que superar a lo largo de proceso de aprendizaje instrumental. De esta forma, el repertorio debe adaptarse tanto al proceso evolutivo como al desarrollo físico de cada uno.



- b. La *motivación* del alumnado se considera fundamental. Este aspecto en muchas ocasiones determina la metodología a utilizar por el profesor, de forma que a través de la utilización del repertorio adecuado podemos “enganchar” al alumno. Para ello, el profesorado debe conocer los gustos musicales de los alumnos y adaptarse a lo que les gusta. Esto nos confirma que el repertorio debe permitir al alumno aprender más, no solo atendiendo a una ordenación de dificultades, sino también a elementos como la motivación (Moreno, 2005).
- c. Por otra parte, al margen de la motivación, la mayor parte del profesorado prioriza el tener que *cumplir con unos objetivos* a la hora de elegir el repertorio. Es decir, no atender solamente a los gustos de los alumnos, sino utilizar aquellos materiales que el profesor cree conveniente para un desarrollo del aprendizaje instrumental coherente y global.
- d. El *carácter y la disposición del profesorado* influye a la hora de trabajar en clase. Es decir, no solamente hay que saber utilizar una buena metodología, sino empatizar con el alumno y hacer que con los materiales utilizados, el alumno, además de aprender a tocar el instrumento, disfrute del proceso.
- e. Como hemos comentado en la parte teórica, la principal función de las escuelas de música es la difusión cultural, por ello, a la hora de elaborar el Plan Pedagógico del Centro, hay que tener en cuenta el contexto sociocultural donde se ubica la escuela. De esta forma, el profesorado a través del repertorio trata de *adaptarse al entorno cultural*. Se evidencian diferencias, sobre todo, en el repertorio trabajado en la Zona Norte y La Ribera. Mientras en la Zona Norte se trabajan canciones relacionadas con el folklóre vasco, en La Ribera no se considera que haya un repertorio específico de la zona.
- f. La *formación del profesorado* también influye a la hora de elegir el repertorio, ya que los que han recibido únicamente una formación clásica, se

decantan más por el estilo clásico y consideran no estar preparados para trabajar otro tipo de músicas como por ejemplo, el jazz.

- g. Por último, hay que destacar que las *condiciones laborales del profesorado* también van a influir en la elección y utilización del repertorio. Esta conclusión está muy relacionada con otra que veremos más adelante, en la cual se habla de la opinión que tiene el profesorado acerca de *la dedicación y el esfuerzo realizado por los alumnos*. Estos dos factores hacen que quienes dependen del número de alumnos para establecer su jornada laboral, se ven condicionados a adaptar el repertorio a los gustos del alumnado para conseguir su permanencia en la escuela. Sin embargo, aquellos que tienen un puesto de trabajo estable, se pueden permitir un enfoque más exigente desde el punto de vista técnico sin miedo a provocar el abandono del alumnado.

3. Determinar la relación que existe entre el repertorio y los objetivos y contenidos educativos presentes en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Hemos visto que, aunque la legislación permite a las escuelas de música gran flexibilidad a la hora de organizarse, los profesores deben diseñar las programaciones didácticas. De manera que, en ellas, se deben establecer una serie de objetivos relacionados con el proceso de aprendizaje del clarinete para alcanzar cada curso o cada ciclo dependiendo de la estructura interna de cada escuela.

Aunque sabemos que son numerosos los factores que intervienen en la elección del repertorio, uno de ellos hace alusión a la prioridad por alcanzar unos objetivos establecidos. Es decir, es importante que el profesorado se pregunte: ¿me sirve más esta partitura para que el alumno trabaje uno u otro contenido? Así pues, el repertorio va a formar parte de los materiales a utilizar como medio para poder alcanzar los objetivos propuestos.

En el caso del aprendizaje del clarinete, los profesores destacan, de manera general, algunos de los métodos que utilizan con el fin de trabajar ciertos contenidos de manera progresiva:

CONTENIDOS	MATERIALES DIDÁCTICOS
Registro grave “chalumeau” Regularidad de los dedos, digitación y conocimiento de las notas.	Arco Iris; Escuchar, leer y tocar 1; Clar y Nete. Técnica: Klosé 1
Registro agudo “clarín”	Ejercicio de duodécimas Arco Iris 2; Aprende tocando el clarinete; Escuchar, leer y tocar 2, Lancelot (20 Etudes).
Escala cromática y enlace de registros	Intrada
Registro sobreagudo, expresión musical, matices control de la columna de aire.	Iniciación a Mozart 1; La clarinete classique; Poco a poco

Los profesores utilizan los materiales en función de los contenidos que quieren trabajar. En la mayor parte de los casos se preocupan más por la ordenación de dificultades o los contenidos implícitos en los diversos materiales, que por el tipo de repertorio (estilos musicales) que éstos contienen.

4. Observar si se han producido cambios respecto al repertorio que se trabaja en el aula derivados de las diversas reformas educativas.

A través de las respuestas de los entrevistados, hemos podido constatar que ha habido cambios en cuanto a los materiales utilizados entre el *plan 66* y la normativa LOGSE.

- a. En el *plan 66* eran unos estudios más enfocados hacia la enseñanza profesional, donde lo importante era cumplir con la programación estipulada. Ahora en cambio, con la creación de las escuelas de música, no se prioriza la orientación hacia la enseñanza profesional, sino la formación musical de manera aficionada. Por tanto, la programación es mucho más flexible y hay más libertad para poder trabajar diferentes repertorios. Lo importante es que

el alumno adquiera una cultura y educación musical trabajando diversos repertorios, tal y como vemos en el preámbulo del Decreto Foral 421/1992.

- b. Anteriormente se utilizaban los métodos diseñados en el siglo XIX donde se priorizan más los ejercicios técnicos como fin en sí mismos y se estudiaban obras de música clásica. Con la LOGSE, se trata de fomentar el potencial de cada alumno adaptándose a su ritmo de manera más relajada y amena. Así pues, muchos materiales han cambiado respecto a los empleados anteriormente, buscando una adaptación al nuevo perfil de alumnado.
- c. El profesorado valora de forma positiva los cambios que se han producido a la hora de aprender a tocar un instrumento respecto de cómo se trabajaba en el *plan 66*. No obstante, en ocasiones, se considera que existe una relajación y flexibilidad excesiva para lo que implica el aprendizaje de un instrumento. Se opina que los alumnos no son conscientes de la dedicación y disciplina que conlleva el aprender a tocar un instrumento y se señala que antes había una mayor dedicación y esfuerzo.
- d. Por último, hay que destacar que así como en las enseñanzas elementales no regladas se ha producido un cambio en los repertorios a trabajar en el aula, en la enseñanza profesional se siguen trabajando los mismos repertorios que en el antiguo plan. De acuerdo con Checa (2009), la normativa por la que se regulan las enseñanzas profesionales de música sigue haciendo hincapié en el repertorio como base fundamental de la formación del músico, de manera que las programaciones didácticas de los conservatorios profesionales se ocupan, sobre todo, del repertorio de obras de los periodos barroco, clásico y romántico.

5. Comprobar la conexión entre el repertorio que se trabaja en las escuelas de música y el que, posteriormente, se lleva a cabo en las enseñanzas profesionales de clarinete.

Como hemos visto en el primer apartado del trabajo, las escuelas de música también tienen la función de orientar hacia las enseñanzas profesionales a aquellos que quieran y tengan vocación para ello.

- a. El profesorado señala que existe diferencia entre el repertorio utilizado con los alumnos que quieren acceder a las enseñanzas profesionales y los que no. Mientras con los que quieren ir al Conservatorio se realiza un trabajo más técnico, con los que deciden quedarse en la escuela de música se trabaja de forma más relajada y con un repertorio diferente.
- b. El repertorio específico de clarinete (obras de repertorio clásico) únicamente se trabaja con aquellos que van a hacer la prueba de acceso a las enseñanzas profesionales, en caso contrario no se hace.
- c. Se pone de manifiesto que no existe relación entre los repertorios trabajados en la escuela de música y el conservatorio, ya que en la escuela de música se trabajan muchos otros repertorios que no siguen la línea “clásica” del conservatorio.
- d. Algunos profesores señalan que todos los alumnos deben alcanzar el cumplimiento de unos objetivos, aunque haya diferencia en el repertorio y el trabajo se haga de manera más relajada. Es decir, deben llegar a un nivel independientemente de que vayan a ir al Conservatorio o se vayan a quedar en la escuela.
- e. En general se piensa que los conservatorios no se han adaptado a las demandas actuales de la sociedad y que siguen trabajando exclusivamente con un repertorio *clásico* sin ser conscientes de que los diversos estilos musicales aportan elementos diferenciadores y enriquecedores para el aprendizaje musical.



## 4.2. CONCLUSIONES GENERALES.

Tras haber establecido relaciones entre toda la información obtenida en los diferentes apartados del presente trabajo, se han extraído algunas conclusiones generales intentando dar respuesta a nuestro principal objeto de interés. De manera que hemos podido observar lo relacionado con el repertorio en la especialidad de clarinete en las escuelas de música de Navarra.

Desde la entrada en vigor de la LOGSE, los materiales utilizados para el aprendizaje instrumental en los niveles elementales han sufrido una importante transformación. Esto viene dado por la diferente orientación que pasa a tener la enseñanza de la música, ya que mientras con el *plan 66* se priorizaba hacia una formación profesional, con la LOGSE lo principal es la formación de aficionados y acercar la educación y cultura musical a todo aquel que lo desee. De manera que se destaca el hecho de ofrecer una educación musical diversificada y amplia, incluyendo todo tipo de músicas y sin limitarse a la tradición académica de la música culta.

Así pues, el repertorio sufre un cambio. Dejan de utilizarse los llamados “métodos” provenientes del siglo XIX y enfocados, sobre todo, hacia el desarrollo técnico del instrumento, sin tener en cuenta la evolución y el desarrollo físico y psicológico del alumno. Y comienzan a editarse nuevos métodos con una adecuada secuenciación de contenidos, metodologías didácticas, selección de piezas musicales, divertidas actividades, etc. Además, la mayoría de estos métodos incluyen CDs con acompañamiento instrumental que hacen la práctica instrumental más atractiva para los niños.

Algunos ejemplos de estos nuevos métodos utilizados actualmente en los niveles iniciales del aprendizaje del clarinete son: *Arco Iris* (1999), *Escuchar, leer y tocar* (2003), *Toca el clarinete con Clar y Nete* (2000), *Aprende tocando el clarinete* (1989). Los dos primeros contienen repertorio formado por música tradicional, algunas piezas de música clásica y música moderna. El último de ellos, está basado únicamente en piezas provenientes de la música clásica. Los cuatro tienen en común un tratamiento similar de elementos melódico-rítmicos y una secuencia de contenidos pensada para niños.

En el momento que el alumno ha adquirido el conocimiento básico del instrumento, surgen divergencias entre profesorado en cuanto a los materiales que utilizan debido principalmente a su formación.

Los profesores que han tenido una formación puramente clásica y han estudiado bajo la normativa referente al *plan 66* utilizan, sobre todo, libros de estudios los cuales contienen música clásica. Algunos ejemplos son: *La clarinete classique* (1968), *Lancelot* (1971), *Initiation a Mozart* (1984), *Intrada* (1978). Como vemos, todos ellos han sido editados antes de la entrada en vigor de la LOGSE. Además de ello, como material complementario, recurren a veces a libros de música moderna (canciones Disney, bandas sonoras de películas, grupos musicales, entre otros), con el objetivo principal de motivar al alumno. Al respecto, señalan que la música clásica es fundamental para poder tocar cualquier otro tipo de música y es necesario que los alumnos la conozcan. En este caso, se corrobora lo que señala la autora Silvia Martínez (1998) sobre el papel privilegiado que se le da a la música de tradición “cultura” en la enseñanza musical como referencia cultural.

Por otro lado, hay profesores que, además de una formación clásica, han tenido una formación moderna o se han formado bajo la normativa LOGSE y tienen una visión diferente en cuanto al manejo de los materiales. Éstos, dejan de lado los libros de estudios basados en la música clásica y centran su trabajo en material de música moderna, ya que consideran que la música clásica está poco accesible en el entorno musical de los alumnos y no está adaptada a sus necesidades.

Por tanto, observamos que la formación del profesorado repercute en cierto modo a la hora de elegir el repertorio y, como afirma Goldaracena (2009), el problema que se presenta muchas veces es el cómo enfrentarnos a trabajar con los nuevos repertorios. En este sentido, hay profesores que reconocen no estar capacitados para enseñar, por ejemplo, jazz, debido a su formación puramente clásica.

En cuanto a la forma de trabajar la técnica del instrumento, la mayoría consideran que es totalmente necesaria para poder abordar el aprendizaje instrumental satisfactoriamente, de manera que muchos utilizan para ello libros de estudios y libros que contienen ejercicios técnicos. Sin embargo, otros consideran que no es necesario el empleo de los libros de estudios y, coincidiendo con Mariño (1994), afirman que la



técnica se puede trabajar de forma intuitiva o a través de otro tipo de materiales de forma que resulte más amena para el alumno.

Por otra parte, las escuelas de música también tienen la función de orientar hacia las enseñanzas profesionales a aquellos que tengan vocación y especial talento para acceder a dicha enseñanza. En este caso, los profesores trabajan obras del repertorio clarinetístico (música clásica) con los alumnos, ya que así como en las enseñanzas no regladas se ha producido un cambio en los repertorio a trabajar, en la enseñanza profesional se trabaja únicamente música culta. Por el contrario, con los alumnos que no quieren acceder al conservatorio no se trabaja este tipo de repertorio. Al respecto, el profesorado señala que los conservatorios no se adaptan a los tiempos de hoy en cuanto a los repertorios y siguen siendo muy tradicionales.

En definitiva, el profesorado de la especialidad de clarinete en las escuelas de música de Navarra ha sido consciente de los cambios suscitados por la normativa a la hora de enfocar la enseñanza y aprendizaje del clarinete. De forma que, admiten como prioridad la función educativo-cultural de las escuelas de música intentando que los alumnos sean partícipes del proceso enseñanza-aprendizaje del instrumento tratando de que, además de aprender a tocar un instrumento, esta enseñanza sea para ellos un medio de diversión y disfrute.

Esto, en muchas ocasiones, conlleva a que los propios profesores, no tengan claro lo que quieren priorizar, si adaptar el repertorio según los contenidos para poder alcanzar una serie de objetivos marcados, o el hecho de que el alumno se lo pase bien y disfrute tocando lo que le gusta. En este caso, se observan diferencias entre las condiciones laborales del profesorado, ya que los que dependen de los alumnos matriculados cada año, tienen más en cuenta los aspectos lúdicos de la enseñanza.

Por otra parte, hemos visto cómo la legislación dota de gran flexibilidad a las escuelas de música a la hora de organizarse pedagógicamente. Eso sí, se hace referencia al hecho de que se deberá tener en cuenta el amplio horizonte musical con el que conviven los jóvenes hoy en día e introducir las múltiples manifestaciones musicales que constituyen la cultura de los jóvenes. Sin embargo, la mayor parte del profesorado reconoce no hacer adaptaciones con las canciones que más se están escuchando en cada

momento para su introducción en el aula y se basan únicamente en los materiales ya editados.

Además, pese a la gran evolución que ha habido en lo concerniente a la filosofía de las enseñanzas no regladas a partir de la LOGSE en cuanto al repertorio a trabajar en las aulas, todavía existe cierta creencia por parte de muchos profesores a considerar la música clásica como referente en el proceso de enseñanza-aprendizaje, desvalorizando el resto de músicas.

Por último, siendo de gran interés para nuestro trabajo, cabe destacar que sorprendentemente, el profesorado hace alusión a diversos aspectos a la hora de escoger los materiales como la secuenciación de contenidos, la motivación, la dificultad técnica, entre otros. Sin embargo, no hacen referencia en ningún momento a los estilos musicales que éstos contienen como fin para seleccionar un determinado material. Es decir, no se preocupan tanto porque los alumnos conozcan la diversidad de estilos musicales que existen, sino que seleccionan los materiales en relación a diversos factores con independencia de si están abarcando los diferentes tipos de músicas que confluyen en la sociedad actual.

### 4.3. REFLEXIONES FINALES

Para finalizar, hemos considerado oportuno incluir algunas reflexiones a las que nos ha llevado el presente estudio.

Como bien sabemos, el clarinete surgió en el siglo XVIII para cubrir unas necesidades, concretamente, a finales de este mismo siglo pasó a formar parte de la orquesta. Así pues, como hemos comentado anteriormente, a lo largo del siglo XIX se propicia la creación de conservatorios con el fin de establecer una enseñanza oficial reglada de la música. En dichos centros, se pasó a trabajar el repertorio que en ese momento estaba en auge, y se ha llevado arrastrando hasta nuestros días.

En la actualidad, ya entrados en el siglo XXI, las necesidades musicales han evolucionado considerablemente y, aunque a nivel profesional siguen existiendo orquestas dedicadas sobre todo a difundir el repertorio clásico, se han ido creando también otro tipo de agrupaciones que propagan otros tipos de música más cercanos a los jóvenes de hoy en día.

Tras observar la realidad sobre los materiales didácticos empleados por los profesores que actualmente imparten la enseñanza del clarinete en las escuelas de música de Navarra, creemos que es necesario un cambio de mentalidad por parte del profesorado en lo concerniente a la introducción en el aula de los diversos tipos de músicas como el rock, pop, jazz, entre otros. El problema proviene fundamentalmente de la formación tradicional que éstos han heredado de los conservatorios. Así pues, por mucho que éstos hayan asumido el nuevo rol de las escuelas de música, la mayoría siguen anclados en considerar el estudio de la música clásica como referente, por encima de las demás.

También es cierto que, pese a que se han ido creando nuevos materiales (libros de canciones) que contienen música moderna para la enseñanza elemental de la música, la mayoría de ellos no está ordenado de manera gradual en cuanto a la dificultad técnica. De esta forma, quizás hace falta la creación de nuevos materiales didácticos que contengan los diversos estilos que componen lo que hemos llamado repetidamente “otras músicas” de manera más ordenada como se ha hecho para la música clásica. Es

decir, integrar las otras músicas en una secuencia de contenidos adecuada para los niveles intermedios (en el nivel inicial existe).

Por otra parte, sería conveniente realizar cursos de formación del profesorado para poder hacer frente a las nuevas demandas musicales en el aula, ya que hemos visto que muchos consideran no estar suficientemente preparados como para abordar los diferentes estilos de la música moderna en el aula. A día de hoy, existen numerosos programas informáticos como Band in a Box, Transcribe, Audacity, Cubase, que pueden ser muy útiles para poder trabajar con este tipo de repertorio y el profesorado debería saber manejar. Además, el acceso a Internet también puede ser un medio para la búsqueda de partituras, arreglos y diversos materiales para trabajar en el aula (Rodríguez, 2007).

Aunque hemos asumido que las escuelas de música no tienen como prioridad la orientación hacia una formación profesional, parte de los alumnos pueden estar dispuestos a ello, por lo que el profesorado debe proporcionar una formación musical diversa y amplia, ya que algunos pueden elegir profesionalizarse como músicos en grupos de rock, jazz, blues, orquestas de baile, etc.

-----

En cuanto a la realización de este trabajo, creemos haber respondido firmemente a los objetivos planteados inicialmente, sobre todo, gracias a la información proporcionada por los diferentes entrevistados, apoyada por la fundamentación teórica anterior y las restantes técnicas de recogida de datos empleadas.

Somos conscientes de que a lo largo del desarrollo de la investigación han ido surgiendo algunos aspectos sobre los que se debería profundizar más pero que superan las dimensiones de este trabajo. En este sentido, podemos considerarlo como el punto de partida y modelo para una futura ampliación, teniendo en cuenta algunos aspectos como la multiculturalidad, la función social de las escuelas de música, la motivación, entre otros.

Este trabajo supone el fin de un proyecto que ha permitido despertar mi interés en el mundo de la investigación, además de adquirir todas las competencias derivadas

del recientemente cursado *Máster en Desarrollo de las Capacidades Musicales*, ofrecido por la Universidad Pública de Navarra.

Considero imprescindible un continuo interés y preocupación por la enseñanza, como parte de nuestra labor docente. De forma que nos lleve continuamente a reflexionar e investigar sobre nuestro trabajo en el aula con el fin de mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje, en nuestro caso, de la enseñanza instrumental. Por ello, este Trabajo de Fin de Máster ha supuesto un acercamiento al mundo de la enseñanza instrumental, de manera que nos ha abierto un campo sobre el que poder ahondar en futuras investigaciones.



## 5. REFERENCIAS

---

### 5.1. BIBLIOGRAFÍA

- ARÉVALO, A. (2009). Importancia del folklore musical como práctica educativa. *Revista electrónica LÉEME*, N°23.
- ARÚS, E. (2007). La escuela del pop: de la calle a las aulas. *Revista Eufonía*, 40, 53-60.
- BEEKUM, J. (1978). *Poco a poco*. Editorial Harmonia.
- BEEKUM, J. (1978). *Intrada*. Editorial Harmonia.
- BERNABÉ, M<sup>a</sup> del Mar. (2013). Formación didáctica en enseñanzas elementales de clarinete. *Revista Música y Educación*, 93, 70-90.
- BOERSTOEL, J. & KASTELEIN, J. (2003). *Método de clarinete. Escuchar, leer y tocar*. Editorial De Haske.
- BRESLER, L. (2006). *Paradigmas cualitativos en la investigación en educación musical y Etnografía, fenomenología e investigación –acción en educación musical*. En Díaz, M. (coord.) *Introducción a la investigación en educación musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- CANO, A. (1995). Aprender música en el Conservatorio. *Revista Eufonía*, 1, 65-72.
- CHECA, R. (2009). El repertorio como elemento vertebrador del currículo de las enseñanzas profesionales de música. Crítica de una reforma inabarcada. *Revista Eufonía*, 46, 25-34.
- COLL, C., J.I. y Cols. (1992). *Los contenidos en la reforma*. Madrid: Santillana.
- CRUZ, M. (2009). El repertorio en las agrupaciones musicales de las escuelas de música. *Revista Eufonía*, 46, 35-45.
- DANGAIN, G. (1981). *Klosé*. Editorial Gerard Billaudot.
- DANGAIN, G. (1984). *Initiation á Mozart*. Editorial Gerard Billaudot.
- DÍAZ, M. (Coord.) (2006). *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Madrid. Enclave Creativa.

- DÍAZ, M. (1998). Materiales para la enseñanza de la música en la educación general. *Revista de Psicodidáctica*, 5, 83-94.
- FLICK, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- FLORES, S. (2008). *Música y adolescencia. La música popular como herramienta en la educación musical*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Facultad de Educación.
- FUENTES, P. y CERVERA, J. (1989). *Pedagogía y Didáctica para músicos*. Valencia: Piles editorial de música, S.A.
- GIRALDEZ, A. (1997). *Educación musical desde una perspectiva multicultural: Diversas aproximaciones*. Benicassim: Comunicación presentada al III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- GIRALDEZ, A. (2006). *Revisión de la literatura y técnicas de recogida de datos*. En Díaz, M. (coord.). *Introducción a la investigación en educación musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- GOETZ, J.P. y LE COMPTE, M.D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.
- GOLDARACENA, A. (1999). *Arco Iris. Método elemental de clarinete*. Pamplona: Editorial Haizea.
- GOLDARACENA, A. (2009). Aproximación histórica a la evolución de la Educación Musical. Pamplona: Universidad Pública de Navarra (inédito).
- GOLDARACENA, A. (2009). *Las escuelas de música en Navarra a partir de la L.O.G.S.E.: expectativas y realidad*. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad Pública de Navarra. Departamento de Psicología y Pedagogía.
- GELLRICH, M., & PARNCUTT, R. (1998). Piano technique and fingering in the eighteenth and nineteenth centuries: Bringing a forgotten method back to life. *British Journal of Music Education*, 15 (1), 5-23.
- GÓMEZ, I. (2009). La Music Learning Theory de Gordon: Una propuesta de revisión de contenidos y procesos en la enseñanza elemental de música. *Revista Eufonía*, 46, 71-83.
- HEMSY DE GAINZA, V. (2003). *La educación musical entre dos siglos: Del modelo metodológico a los nuevos paradigmas*. Conferencia pronunciada el 23 de Agosto de 2003 en el ámbito del SEMINARIO PERMANENTE DE INVESTIGACIÓN de la Maestría en Educación de la UdeSA.



- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R. FERNÁNDEZ COLLADO, C. y BAPTISTA LUCIO, P. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Ed. Mc Graw-Hill.
- IBARRETXE, G. (2006). *El conocimiento científico en investigación musical*. En Díaz, M. (coord.) *Introducción a la investigación en educación musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- JIMENO, M<sup>a</sup> M. y GOLDARACENA, A. (2000). *Clarinete- Propuesta de Secuenciación de Contenidos y Unidades Didácticas para Escuelas de Música II*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura.
- JORQUERA, M<sup>a</sup> C. (2002). ¿Existe una Didáctica del instrumento musical? *Revista electrónica LÉEME (Lista Europea de Música en la Educación)* N<sup>o</sup> 9.
- JORQUERA, M<sup>a</sup> C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Revista electrónica LÉEME*, N<sup>o</sup> 14.
- LANCELOT, J. Et CLASSENS, H. (1968). *La clarinette classique*. Editorial M. Combre.
- LANCELOT, J. (1971). *20 Etudes pour clarinette*. Editorial Gérard Billaudot.
- LÓPEZ I. y VARGAS, G. (2010). La música popular y el modelo hegemónico de enseñanza instrumental. *Revista SACCUM*, IX, 270-275.
- LOZANO, J. (2000). *Toca el clarinete con Clar y Nete*. Minerva impresión.
- LOZANO, J. (2007). *Bases psicológicas y diseño curricular para el grado elemental de música*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de Valencia. Departamento de psicología evolutiva y de la educación.
- MARIÑO, L. (1994). Reflexiones sobre la “enseñanza instrumental”. *Revista Música y Educación*, 20, 35-50.
- MARTÍNEZ, S. (1998). Las “otras” músicas en la enseñanza. *Revista Eufonía*, 12, 15-23.
- McPHERSON, G. E. (1995). Investigación de las habilidades requeridas para tocar un instrumento musical. *Revista Argentina LatBook*.
- MENÉNDEZ, J. (1954). *Adaptación del Método completo para clarinete de Antonio Romero*. Unión musical ediciones.
- MIRA, I. y VERA, M<sup>a</sup> I. (2008). El método en la enseñanza musical instrumental: una propuesta de enseñanza-aprendizaje. *Revista Viento*, 8, 13-18.
- MORENO, M<sup>a</sup> D. (2005). La importancia del repertorio como recurso didáctico. *Revista Musicalia*, 3.

- NETTL, B. (1995). *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections of Schools of music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- PALACIOS DE SANS, M. (1998). La Didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento. Revista *electrónica LÉEME*, Nº 2.
- PLIEGO DE ANDRÉS, V. (2006). *Programación para oposiciones de conservatorios*. Madrid: Editorial Musicalis.
- ROGRIGUEZ, M.A. (2007). Consideraciones y recursos para trabajar la música moderna en la educación secundaria. *Revista Eufonía*, 40, 73-78.
- RODRÍGUEZ, J.A. (2006). Clásico “versus” moderno en educación musical. *Revista Eufonía*, 36, 85-97.
- RUIZ OLABUÉNAGA, J. I. (1992). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- SAN SEBASTIÁN, L. (2003). Didáctica de los instrumentos de viento. *Revista ADEC*, 5, 23-29.
- SARGET, M<sup>a</sup> A (2005). Perspectiva histórica de la Educación Musical. *Revista Universidad de Albacete*, 15, 117-130.
- STAKE, R. (1995. Reimpresión 2007). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación*. Madrid: Paidós Ibérica, S.A.
- VELASCO, H. y DÍAZ DE RADA, A. (1997). *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Madrid: Trotta.
- VILAR, J. (1997). La utilización de las músicas del entorno del alumnado en el aula y algunos parámetros de la etnomusicología. *Revista Eufonía*, 6, 101-109.
- VILAR, J. (2000). Manejando el Currículo en el Conservatorio y en la Escuela de Música: ¿Dónde debe estar el Repertorio? *Revista Música y Educación*, 43, 29-45.
- WASTALL, P. (1989). *Aprende tocando el clarinete*. Mundimúsica ediciones.

## 5.2. DOCUMENTOS LEGISLATIVOS

- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO 24 OCTUBRE 1966.
  - Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO 4 OCTUBRE 1990.
  - Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE).
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO 22 DE AGOSTO 1992.
  - Orden de 30 de julio de 1992 por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las Escuelas de Música y Danza.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO 27 AGOSTO 1992.
  - Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establece los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO 22 ENERO DE 1993.
  - Decreto Foral 421/1992, de 21 de diciembre, por el que se establecen las normas básicas por las que se regirá la creación y funcionamiento de las escuelas de música y danza.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO 4 DE MAYO DE 2006.
  - Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación. (LOE).
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO 28 DE JUNIO DE 2007.
  - Orden ECI/1889/2007, de 19 de junio, por la que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música y se regula su acceso en los conservatorios profesionales de Música de Ceuta y Melilla.

### 5.3. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.2.1.Esquema sobre la ubicación del repertorio.....	15
Fig.2.2.Esquema-clasificación de materiales didácticos.....	16
Fig.3.1.Portada Arco Iris .....	81
Fig.3.2.Página 9 de Arco Iris.....	82
Fig.3.3.Portada Escuchar, leer y tocar 1.....	83
Fig.3.4.Página 4 de Escuchar, leer y tocar 2.....	83
Fig.3.5.Portada Aprende tocando el clarinete.....	84
Fig.3.6.Página 14 de Aprende tocando el clarinete.....	85
Fig.3.7.Página 15 de Aprende tocando el clarinete.....	85
Fig.3.8.Portada Toca el clarinete con Clar y Nete.....	86
Fig.3.9.Página 46 de Toca el clarinete con Clar y Nete.....	86
Fig.3.10.Portada La clarinette classique (Vol.A).....	87
Fig.3.11.Página 8 de La clarinette classique (Vol. A).....	87
Fig.3.12.Portada de 20 Etudes de Lancelot.....	89
Fig.3.13.Página 12 de 20 Etudes de Lancelot.....	89
Fig.3.14.Portada Initiation a Mozart 1 .....	90
Fig.3.15.Estudio nº16 de Initiation a Mozart 1.....	90
Fig.3.16.Portada Poco a poco.....	91
Fig.3.17.Página 12 de Poco a poco.....	91
Fig.3.18.Portada Intrada.....	95
Fig.3.19.Página 23 de Intrada.....	92
Fig.3.20.Portada Klosé.....	93
Fig.3.21.Página 1 de Klosé.....	93
Fig.3.22.Portada Método Romero.....	94
Fig.3.23.Foto Método Romero.....	94

Fig.3.24.Portada Disney Solos.....	95
Fig.3.25.Portada Disney Movie Hits .....	95
Fig.3.26.Portada Easy Disney Favorites.....	95
Fig.3.27.Portada The Beatles.....	96
Fig.3.28.Portada Favorite Movie Themes.....	96
Fig.3.29.Portada Christmas Songs Playalong.....	96
Fig.3.30.Portada Anthology (Vol.4).....	96
Fig.3.31.Esquema-resumen de los materiales didácticos más utilizados.....	97